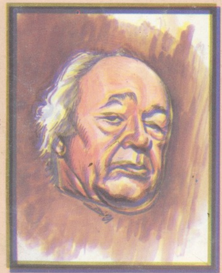
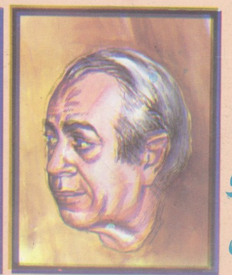
القاهرة

أدب . فكر . فن .

تصدر منتصف كل شهر — العدد ٧٤ ● ٢١ ذو الحجة ١٤٠٧هـ ● ١٥ أغسطس ١٩٨٧م — AL-QĀHIRAH

- بيكاسو في نظر يونج
- المكونات الرئيسية لخبرة التذوق الفنى
- الذاكرة، والزمن، والرواية
- الوراثة فى مسرح إبسن





حوار مع :

- يوجين أونيسكو
- د. يوسف عز الدين

قصة ◆ شعر ◆ متابعات

رسائل جامعية ◆ من المكتبة ◆ سينما

من المجلات ◆ فنون تشكيلية



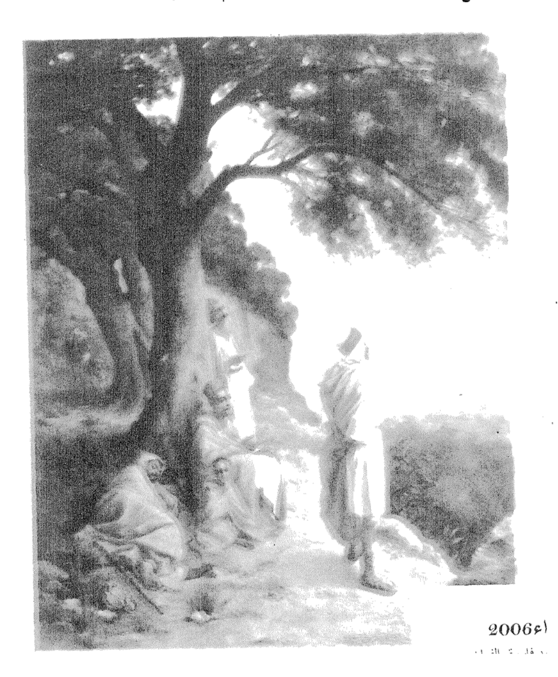
مهرجان موسكو السينمائى الدولى الخامس عشر

الثمن ٥٠ قرشاً

الفنان العالمى بول لازيرجر
ولوحة استراحة المسافر

فى القرن التاسع عشر ، وخلال فترة انطواء الشرق على نفسه كانت النهضة الأوربية ، والقفزات العلمية المتتالية ، لكن ذلك كله لم يمنع الفنان الأوربي عن الحلم والوثوب إلى موقع السحر وعبق الأساطير الشرقية القديمة ، تأججت حكايات ألف ليلة وليلة بما تحمله من أحلام فى وجدان وعقل مثقفى أوروبا ، وبما تحتويه الحكايات من خيال جامح أثارت الفنان الأوروبى ، وجذبته إلى الشرق وكنوزه وعوالمه الأسطورية ، فكانت الرحلات لمعايشة الواقع .

سجلت لوحات المستشرقين الرحالة فى هذه الآونة مختلف مظاهر الحياة العربية فى مصر وسوريا وفلسطين والمغرب ، فكانت اللوحات الوثائقية تعكس معالم معمارية ومظاهر من الحياة اليومية اختفت الآن أو كادت وأوشكت على الاختفاء من الوجود . والفنان الرحالة «بول لازيرجر» رسم لوته الزيتية من لبنان بعنوان « استراحة المسافر » عام ١٨٨٤ ؛ وهى لقطة أقرب إلى الفوتوغرافيا ، وعلى الرغم من ذلك فقد سجلت ملمحاً من ملامح الحياة العربية اندثر ولم يعد له وجود .



الأدب العربى الحديث
يفقد أبرز أعلامه المبدعين



بعد عطاء فياض فى مجالات الأدب

والفكر والفن ، بقى يتدفق طوال ما يزيد على ستين عاماً ، انتقل الأديب العربى العالمى الأستاذ توفيق الحكيم إلى رحاب الله فى الساعة العاشرة من مساء يوم الأحد ٢٦/٧/١٩٨٧ بمستشفى المقاولون العرب بالقاهرة ، عن عمر تجاوز االثامنة والثمانين . ودفن ـ كما أوصى ـ فى مدينة الإسكندرية مسقط رأسه .

وإذا تأسف أسرة تحرير مجلة

« القاهرة » ، لتوقف عطاء هذا الرائد الكبير فى فنون المسرح ، والرواية ، والقصة ، والمقالة ، لتسأل الله العلى القدير أن يسكنه فسيح جناته ، وأن يعوض الأمة العربية عنه خيراً ، ويلهم أسرته الصبر والسلوان .

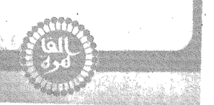
وإلى لقاء قريب ، مع أدب هذا العملاق ، وفكره ، وفنه ◆



في هذا العدد

الثمن ٥٠ قرشاً .

القاهرة



الأسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغـرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفـراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيـل ○ رملة بـولاق ○ القـاهـرة
تليفـون : ٧٦٤٢٧٦/٧٧٥٦٤٩/ ٧٧٥٠٠٠

- **جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆**
- **الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط ◆**
- **يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆**
- **أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆**

القاهرة

الافتتاحية

تلبيس الالتباس

د. إبراهيم حمادة

الغموض ، أو الايهام ، أو الالتباس ، هو عكس الوضوح . ويتولد الالتباس من مقولة تثير الشك ، لأنها تحتمل أكثر من تفسير . ويتجلّى ذلك فى كلمة ، أو عبارة ، أو نبرة ، أو صيغة نحوية ، أو عملية ترقيم وتنقيط ، أو وجود جناس . ومن بين المسبّبات الرئيسية التى تحدث الالتباس ، الايجاز المفرط فى التعبير ، وإشارة الضمير الضبابية ، والسياق الشعرى الخاطىء أو المعكوس ، واستخدام كلمة ذات معنيين أو أكثر .

وقد اعترض بعض النقاد على استخدام المصطلح ambiguity – الذى يدل على تلك الخصائص اللغوية التى تحدث تعقيداً فنيّا – واستبدلوا به مصطلحات أخرى أدقّ دلالة ، مثل : المعانى المتعدّدة ، أو التدليلات الكثيرة Plurisignation، إلا أن المصطلح الأصلى بقى جاريا .

وكان الالتباس – فى نظر النقد القديم – نقيصة ، يؤاخذ عليها الشعر ، لأنها تعنى الاستبهام ، وانتفاء الدقة فى أداء المعنى . إلا أن تيّاراً فى حركة النقد الحديث ، إعتبره فضيلة ، تكاد قيمتها تعادل « الثراء » ، و« البراعة » ، بل وتعدّ من جوهر اللغة الشعرية .

هذا الانقلاب – أو التحول النقدى من النقيض إلى النقيض ، تجاه الالتباس – ناصره ناقدان متميّزان ، أولهما : آى. أيه. ريتشاردز الذى رأى أن ما تتطلبه اللغة العلمية – كالوضوح – لا تتطلبه – بالضرورة – لغة الشعر . أما الناقد الآخر ، فهو تلميذه – فى جامعة كمبردج – وليم أمبسن ، الذى وسّع من مدلول هذا المفهوم – تنظيراً وتطبيقاً – فى كتابه المعروف « سبعة أنماط من الالتباس » (١٩٣٠) ، وقال فيه : « قد يكون للكلمة الواحدة عدة معان متمايزة ؛ ، أو عدّة معان يرتبط أحدها بالآخر ؛ أو عدة معان يحتاج أحدها إلى الآخر كى يكتمل معناه ؛ أو عدّة معان يمكن أن تتوحّد معاً كى تعنى الكلمة علاقة واحدة ، أو عملية واحدة . وهذا القياس ، يمكن أن يستمر فى اطّراد . و« الالتباس » نفسه يعنى عدم اتخاذ قرار حاسم فيما نعنيه ، أو نهدف إلى أن نعنى أشياء عديدة . وفيه احتمالية أن نعنى شيئاً معيّنا ، أو شيئاً آخر ، أو الشيئين كليهما . والحقيقة هى ، أن الحالة أو العبارة المعروضة ، لها عدة معان » .

ومنذ ذلك الحين ، أخذ الالتباس شرعية أن يكون سمة لغوية من سمات الشعر . ومع أنه شائع فى لغة الحياة العادية ، إلا أننا لا نلاحظه ، لأن سياق الكلام يختار – فى العادة – مجرّد معنى واحد بديل . ولا شك أن الشعر يميل إلى أن يكون أكثر التباسا من النثر والمحادثات ، لأنه أقل إسهاباً ووفرة فى التعبير ، ويصعب تحقيق سياقه المتدفق أو المتواصل ، كما يتيح مستويات بنائية متعدّدة ، ويمكن أن تتعدّد طرق الإعراب فيه .

ولقد أعلن أمبسون أن الالتباس يقع فى سبعة أنماط – أو أكثر – وهى : ١ – حين تكون هناك كلمة ، أو جملة ، أو تركيبة نحوية ، وتكون مؤثرة بطرق مختلفة ، فى نفس الوقت .

٢ – عندما يُضاف معنيان – أو أكثر – إلى المعنى الواحد للمؤلف .

٣ – عندما تكون هناك فكرتان – لا ترتبطان إلا بكونهما مناسبتين فى سياق

الكلام - ويمكن تقديمهما فى كلمة واحدة فى وقت واحد .

٤ - عندما يكون هناك معنيان - أو أكثر - لعبارة ، ولا يتفقان معاً ، ولكنهما يتحدّان كى يوضحا حالة ذهنية أكثر تعقيداً عند المؤلف .

٥ - عندما يكون هناك تشبيه ، لا ينطبق على شيء معين تمام الانطباق ، ولكنه يقف فى المنتصف بين شيئين ، بينما يكون المؤلف متحركاً من أحدهما إلى الآخر .

٦ - عندما لا تقول عبارة ما شيئاً ، ولكنها تجيء إما لتكرار المعنى ، وإما للمناقضة ، وإما لعدم ملاءمة العبارات ، ومن ثم ، يضطر القارىء إلى إبتكار عبارات من عنده ، تكون عرضة للتضارب فيما بينها .

٧ - عندما يكون مَعْنَيا الكلمة - أى قيمتا الالتباس - هما المعنيان المتضادان اللذان يحددهما سياق الكلام ، ومن ثم ، يكون التأثير الكلى ، هو تقديم انقسام أساسى فى ذهن المؤلف .

وبعد هذا كله ، يجب أن نؤكد أن الالتباس ليس رخصة مطلقة ، تبيح للشاعر أن يرخى العنان لأهوائه ، كى ينتج شعراً متهافت المبنى ، تتزاحم فيه أكوام المعانى التحكمية . وإنما يجب تبرير المعانى المتعدّدة ، عن طريق علاقاتها المتداخلة ، وألا تفرض المعانى بلا ضوابط ، وألا تترك المعانى إلا معنى واحداً ، وإنما ينبغى ترك المعانى ، إلا تلك التى تتفاعل على نحو ماهر . يقول إمبسون : « ويكون الالتباس جديراً بالاحترام ، اذا كان يدعم عملية التعقيد ، أو رهافة الحسّ ، أو تكثيف الفكر ، أو أن يكون فرصة متاحة للقول - بسرعة - ما يكون قد فهمه القارىء . . . وهو ليس جديراً بالاحترام ، إذا ماعُزى سببه إلى الضعف ، أو إلى ضحالة الفكر ، أو إلى استبهام الأمر القائم بلا ضرورة . . . . أو ، عندما لا يتركز اهتمام العبارة عليه ، بل يكون مجرد فرصة لمعالجة المادة ، اذا لم يفهم المرء - بسهولة - الأفكار المختلطة ، وأعطى تأثير التفكك والتشويش » .

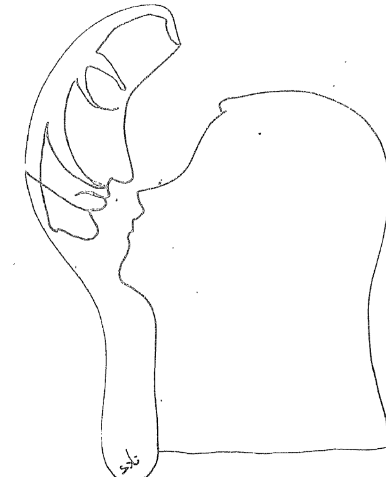
★ ★ ★

هكذا ، اعترف النقد الحديث بالالتباس ، كتعبير عن فكرة فى لغة ذات طبيعة خاصة ، تثير أكثر من معنى ، او تخلق تشكّكا فى المعنى الحقيقى ؛ كما اعترف به كعنصر مشروع فى التركيبة الشعرية ودعماً لذلك ، قام امبسون بتطبيق مفهومه فى الالتباس على شكسبير ، لأن هذا الشاعر العبقرى - يعدّ فى نظره أعلى الالتباسيين قدراً ، لا بسبب اضطراب أفكاره ، وتشوش نصوصه التى بين أيدينا - كما يعتقد بعض نقاده - وإنما بسبب ظاهرتىْ القوة والتعقيد المتجليتين فى ذهنه وفنّه .

وإذا كان الالتباس من حق الشعر ، إلا أنه مرفوض تمام الرفض فى صياغة القوانين ، والقواعد التشريعية ، والمدارسات العقلية . وبالتالى ، فإن التعامل معه محظور فى النقد ، إذا ما أريد له أن يكون « أدباً موضوعياً » ، يحاول اكتشاف تعميمات وحقائق ، ويطمح إلى العيش فى المنطقة العلمية . إلا أن التيارات المستحدثة فى النقد ، راحت - باسم التوجّه العلمى - تتخلى عن مناوراتها الفصيحة والمنطقة ، وتنجرف نحو الإلتباسية والإلغاز فى التعبير ، حتى تولّد عن ذلك نقد مُسْتَشْكَلْ . ولم تقتصر التباسيته على كلمة ، أو جملة ، أو فقرة ، أو عدة فقرات ، أو أجزاء عريضة - كما هو المتوقّع - وإنما غلبت على تشكيله العام روح عوصاء مستعسرة .

ففى العقديْن الأخيريْن من قرننا الحالى ، أخرجت المطابع العربية نقوداً - نظرية وتطبيقية - مستغلقة المعنى والمبنى ، مع ترجمات لنقود متعاظلة المصطلحات . هذا ، بالإضافة إلى محاكيات مستبهمة ومبتسرة لبعض تيارات النقد الأوربية المعاصرة ، التى تغيّر جلدها كل حين . إلا أن الحصيد النقدى المعرّب والمستعرب ، لا يبّصر قارئة بقيمة العملية الفنية المنقودة ويزيد وعيه بها ، وإنما يضلّله ، ويشككه فى مداركه الشخصية ، ويتهمه - شعورياً ولا شعورياً - بالعجز ، والفجاجة العقلية والثقافية .

وقبل هذا العهد المتلبس ، كان الناقد - فى العادة - يسعد باللجوء إلى الكاتب المبدع شخصياً ، يستبينه أفكاره ومشاعره وأسرار صنعته . أو يبحث عن مصدر للتعريف ، كى يستعين به على استنارة النص الأدبى وجمالياته . أما الآن ، فقد انعكس الوضع ، وأصبح المبدع صاحب النص المنقود - يفزع إلى ناقده المتلبّس ، كى يستوضحه نقده ، حتى يفهم ما قيل فى حقه وحقّ عمله الفنى ، وقد احتمل أن يكون



سبباً مفزعاً متخفيّا في عباءة من الأقاويل الفضفاضة .

ولما أصبح النقد المتلبسّ يضطرب هكذا في بُحران من الصور المعمّاة ، ويزيط بالكشف عن متقابلات مغتصبة ، ومتضادات مهوشة ، تمازجها أطقم من الرموز الحسابية ، والهندسية ، والجبرية ؛ كان ولا بّد وأن تنبثق عن ذلك ، حاجة تلّح الآن إلى أن يوجد ناقد آخر وسيط بمؤهلات خاصة ، كي يقوم - على النحو المستوجب - بتفسير العمل الفنى من خلال نقده المتلبسّ ، حتى يتمكن القارىء من استيعاب جماليات العمل الفنى مع نقده هذا . ولكن تشتد الأزمة بلاء ، لو تصورنا نقد الوسيط المنتدب ، وقد جاء هو الآخر متلبساً (أو ابداعيا) ، ويحتاج بدوره إلى مفسر ومحلل شرعى . وتقع الطامة الكبرى ، لو تصوّرنا ــ وهو أمر محتمل الوقوع - تتابع حلقات مسلسل من النقاد المتلبسين الذين يتوافدون على النصّ المسكين - باسم التعليل والتخريج - لتحويله إلى ذريعة أولية ، أو مشجب مستضعف لتعليق أفانين من الأقاويل المستبهمة ، ذات الوزن الثقيل والبرقشات الزاهية ، التى تمتصّ بعض ألوانها ، من سطوح الأفكار المجردّة، أو المنتحلة من العلوم الأخرى .

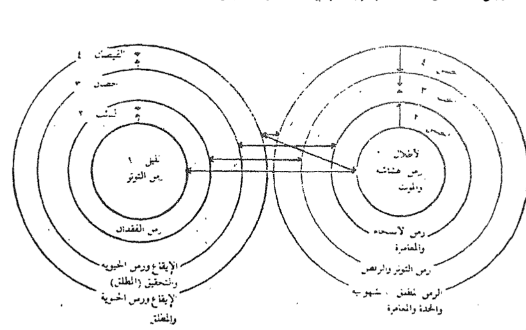
إن وظيفة اللغة النقدية ، هى توضيح المعانى والفكر ، واستكناه أسرارها وتوصيلها ناصعة إلى أذهان القارئين من ذوى الثقافات المختلفة ، وليس المجاهدة في إخفائها ، وتعميتها ، حتى على المتخصصين .

ولا شك أن لهذا الالتباس النقدى عدة مسّببات إرادية أو عفوية سلبية أو ايجابية . فمن الناحية السلبية : قد يكون مبعثه حبّ استعراض القدرة على توليد الظلمة من النور ، أو الرغبة فى التقعّر واستنباط معان سديمية اعتباطية من معان أخرى واضحة أو غير واضحة ، أو الميل اللاشعورى إلى تحويل ما هو غامض إلى ما هو أغمض للايحاء بالتعمق الفكرى ، أو بمحاولة إخفاء معان مستولدة سطحية ومحدودة القيمة داخل تلافيف من الألفاظ والتوليدات اللغوية الممطوطة التى توهم بوجود معنى دون تحديد ، أو عدم التأكد من المعنى المستنبط ، أو إصابة الناقد نفسه بقصور فى نقل الأفكار يعود إلى طبيعته ، أو عجز أدواته البيانية عن التوصيل ، أو إلى أى سبب آخر . أما من الناحية الإيجابية ، فقد يعود سبب الإلتباس إلى عمق أفكار الناقد وتأبيها على التعبير المبين ، أو إلى القدرة الزائدة على تركيز المعانى واختزالها ، أو إلى ثقافة واسعة متنوعة تحاول التطفل - فى كل مناسبة - على فكرته الرئيسية ، وهو أمر يكاد يكون مذموماً .

ولنطالع معاً تلك العيّنة ، المتكاملة بذاتها ، والمقتطعة من نقد متلبس سلبى ، دبّجه أحد براهمته من العرب المعاصرين ، وهو (يشرح) - بالرسوم والخرائط وعلوم الجبر والحساب والفزياء ، فيما يزيد على مئة وخمسين صفحة - (بعض) الأوجه التى اكتشفها (بذاته) فى معلقة امرىء القيس التى أسماها « القصيدة الشّبقية » ، ومطلعها - كما هو معروف - « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل » . وذلك بعد أن خلص قبلها من تشريح معلقة لبيد بن ربيعة التى أسماها « القصيدة المفتاح » ، ومطلعها « عفت الدّيار محلّها ومقامها » :

« لقد خلصت فى تحليلى للقصيدة المفتاح إلى أن بنية هذه القصيدة تعدّ بنية مفتوحة ، وقابلت بينها وبين البنية المغلقة أ ← ب ← ج ، ونرى فى القصيدة الشبقية مظهراً معقداً آخر من مظاهر البنية المفتوحة ، ولكن العلاقات بين شرائحه تختلف عن تلك العلاقات السائدة فى القصيدة المفتاح ، إذ تتحرك البنية المفتوحة هنا بطريقة دائرية ، فيتولد عن كل دائرة دائرة أخرى ، وكما يبدو فى النهاية فإننا نفاجأ ببدء سلسلة أخرى من الدوائر ترتبط كل دائرة منها ارتباطاً عمودياً بالدائرة التى تليها ، ولكنها ترتبط أفقيا كذلك بالدائرة التى تتفق معها فى الإنفجار السابق للدوائر ، وتشكل أحيانا ما يكون أساسا نوعاً من الوحدة التكوينية الكلية . ونستطيع نظريا ، أن نضيف سلسلة أخرى من الدوائر فى النهاية ، ولكن ذلك لن يحدث لأن الدائرة الأخيرة لها وظيفة فى ارتباطها بما يلى : ص ١٦٦

١ - الدوائر السابقة عليها فى حركتها الخاصة .
٢ - الدائرة الأخيرة فى الحركة السابقة .
٣ - الدائرة الأولى فى القصيدة .
وهكذا نحصل على الأشكال التالية :



الحركة الأولى

(كل الوحدات والتقابلات تشتمل على بشر)

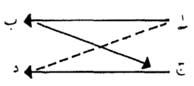
وتعمل البنية فى الحركة الأولى على النحو التالى :

جملة (أ) تتولد عنها جملة (ب) التى هى عكسها ، وجملة (ب) تقود إلى جملة (ج) التى تولد عنها (د) وهى عكسها . ويمكن كذلك أن تكون (أ) تتولد عنها (د) .

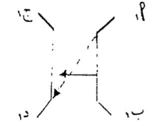
ص ١٦٧

الحركة الثانية

(كل الوحدات تشتمل على الحيوانات والطبيعة) .



فى حين أن جملة (أ١) فى الحركة الثانية متبوعة بجملة (ب١) التى تماثلها . وكلتاهما تولّد جملتى ج١ ود١ وهما تتعارضان مع كل من أ١ وب١ :

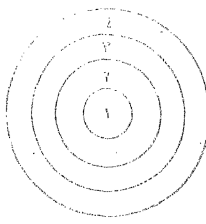


أو أ١ + ب١ + ج١ + د١

ويمكننا من الناحية اللغوية أن نرى هذه الجمل مرتبة على النحو التالى :

توجد أ⇄ وكانت هناك ب . وتوجد ج⇄ وكانت هناك د . وكانت هناك أ ١ وب ١⇄ ، وكان هناك (أو هناك الآن) ج ١ + د ١ ولكن التوافق بين أ و أ١ ، ب وب ١ إلى آخره ليس هو كل شىء : إذ أن صيغتى ج ١ ود ١ ليستا مثل ج و د على الرغم من أن د قريبة جدا من د ١ ، على حين أن ج و ج ١ ليستا قريبتين . وهذا بسبب أن ج ، ج١ تنتميان إلى الأقطاب المتعارضة فى التجربة .

وكان من الأفضل أن يكون الترتيب على النحو التالى :





ص ١٦٨

إن إعادة ترتيب الشرائح فعل ذاتى مميز وهو وظيفة لرؤية القصيدة والدور البنيوى الذى خصصه الشاعر لكل حركة من الحركات التكوينية . إن تصعيد التحول فى الترتيب إلى أ١ ، أ٣ ، أ٤ يؤكد مقولة القصيدة ، ويجعلها أقل تصالحاً وقدرة على تخفيف التوتر . تظهر لنا كذلك درجة أعلى من درجات الجيشان العاطفى تتجانس وما لاحظناه فى القصيدة أول الأمر ؛ وهو الجيشان العاطفى والقوة ، ويظهران فى كلماتها الأولى ، وفى انهمار الدموع فى عدد من المواضع . هكذا تتوسط القصيدة الشبقية بين قطبين ، ولكنها تعمل كذلك على تأكيد رؤية للواقع وللإنسان . إن بناء القصيدة نفسه هو مقولتها : وإن وضع ج٣ ود ١ وكذلك ب و د فى الأماكن التى وضعت فيها ليشكل معنى القصيدة .

يتضح من هذا أن ترتيب الشرائح غير قابل للعكس وهذا على النقيض من الأسطورة . إننا إذا وضعنا ب قبل (أ) أو وضعنا د ١ قبل أ ١ فإننا بذلك نشوه المقولة والرؤية . هذا أمر مهم لأننا يمكن أن نرى مغزى حقيقة أن أ (الأطلال والمرأة) تقع فى بداية القصيدة وأن د ١ (السيل) تقع فى نهايتها : وتجسد أ ، د ١ بدورهما التعارضات الكلية فى القصيدة ويمثلان تعارضاً مفرداً : فالقصيدة تبدأ بالموت وتنتهى بالسيل الهادر من الحيوية والقوى الفيزيائية . أما الأقسام الفرعية الأخرى فتعد مظاهر للتعارض الأساسى المرتب بطريقة مميزة . أو بمعنى أصح يكون التعارض بين أ ود ١ مظهراً لتعارض أساسى يحتل مركز القصيدة ، ومن ثم تكوناً أ ود ١ وحدتين رمزيتين أكثر من كونها مقولات حرفية . ويدعم هذا التفسير التفسير الآخر الذى قدمناه لوحدة الأطلال ووحدة الفخر القبلى فى القصيدة المفتاح ، ويؤكد تشكل هذه الوحدات من عناصر رمزية وأنها مظاهر لتعارض أكثر جوهرية » .

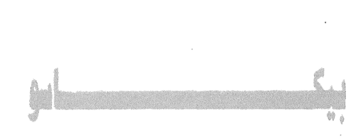
ص ١٦٩

من الواضح ، أن هذا النقد المتلبس المستغرق فى عتمة من المعانى المجهضة ، والألفاظ الخرساء ، والرموز المعماة التى تستفز الذهن ، فى حاجة ماسّة إلى علم جديد يسمّى ما بعد النقد ، يكون قادراً على التجلية ، والتحليل ، والتبسيط ، ويكون أقدر على تصويب الرموز الرياضية ، إذا كانت – فعلاً – تعبر عن شىء معين .

أما إذا كنت يا قارئى العزيز ، قد استطعت استيعابه – ذهنياً وعاطفياً – واستضاءت أمامك بعض مسالك معلقة امرىء القيس بنور غامر ، ففزت بلذة الاستمتاع الفنية ، فأنت – بلا أدنى شك – قارىء عظيم التلبّس ، تستحق أنواط الجدارة والتهنئة ، لأنك شىء نادر . . . ندرة الفيل الأبيض ◆

إبراهيم حمادة





كارل جوستاف يونج
ترجمة : الدسوقى فهمى

كطبيب نفسى ، أحس الرغبة فى الاعتذار للقارىء حيث أجدنى متورطاً فى ذلك الاهتمام الذى ثار حول بيكاسو ، فلو لم يكن اهتمامى هذا به قد جاء بناء على اقتراح من جهة لها تأثيرا ، فربما ما أمسكت بقلمى لأكتب فى هذا الموضوع ليس لأن هذا المصور وفنه الغريب يبدو لى خفيفا إلى هذا الحد كموضوع للكتابة ، فأنا على كل حال قد شغلت نفسى جاداً بأمر (شقيقه فى عالم الأدب) جيمس جويس وروايته (يوليوس) . كما أن الأمر على العكس من ذلك ، فقضية بيكاسو تهمنى كل الاهتمام ، وإنها لتستغرقنى غاية الاستغراق حتى ليصعبه علىّ أن أحسب أن بإمكانى أن أقرب على نحو ما من تغطية قضية كقضيته هذه فى مقال قصير . فلو كان لى أن أجازف بإبداء رأى فى هذا الموضوع أصلا ، فإننى أتحفظ صراحة ، وأعلن أنه ليس لدى ما أقوله عن قضية (فن) بيكاسو ، لكن فقط عن سيكلوجية هذا الفن ، لهذا سأترك القضية الجمالية لنقاء الفن ، وسوف أقصر حديثى على السيكلوجية التى يقدم على أساسها هذا النوع من الإبداع الفنى .

لقد انشغلت بقضية سيكلوجية التمثيل التصديرى للعمليات النفسية لفترة من الزمن تقرب من العشرين عاماً ، وعلى هذا أجدنى فى وضع يتيح لى أن أنظر إلى لوحات بيكاسو من وجهة نظر مهنتى .

وعلى أساس من تجربتى يمكننى أن أؤكد للقارىء أن مشاكل بيكاسو النفسية ، بقدر مع تجد هذه المشاكل تعبيراً عنها فى عمله الفنى ، هى مسائل مناظرة بدقة لتلك التى يعانى منها مرضاى ، وأنا لسوء الحظ لا يسعنى أن أقدم دليلاً على هذا الموضوع : ذلك أن المادة المقارنة هى فى متناول قلّة فقط من المتخصصين وعلى هذا فسوف تبدو ملاحظاتى فى حاجة إلى ما يدعمها ، وهى تتطلب لهذا حسن نية القارىء وسعة خياله .

إن الفن غير التشخيصى يستمد مضامينه أساساً (من الداخل) وهذا (الداخل) لا يمكنه أن يتطابق مع الوعى ، حيث يحتوى الوعى على صور للأشياء كما هى مرئية لنا بشكل عام ، ولابد لهذا بالضرورة من أن يتفق مظهر هذه الصور مع التوقعات العامة ، و(موضوع) بيكاسو مع ذلك ، يبدو مختلفا عما هو متوقع عادة ، بل إنه ليختلف إختلافاً بعيدا عما هو متوقع حتى ليبلغ به الأمر إلى أن يبدو وكأنه لا يشير إلى أى موضوع فى التجربة الخارجية على الإطلاق فإذا نظرنا إلى أعماله الفنية فى تتابعها الزمنى ، فإن أعماله هذه تظهر ميلاً متزايداً للانسحاب من الموضوع التجريبى ، وتظهر تزايدا فى تلك العناصر التى لا تتقابل وأى تجربة خارجية ، لكنها تأتى فقط من (داخل) يقع خلف الوعى ، أو على الأقل يقع خلف ذلك الوعى الذى يشبه أى من جوارح الإدراك الحسى ، وإن كان يقع فيما وراء ، وفوق الحواس الخمس ؛ ويتوجه نحو العالم الخارجى .

وخلف الوعى لا يكمن الفراغ المطلق ؛ لكن تكمن النفس اللاواعية تلك التى تؤثر فى الوعى أو الشعور من الخلف ومن الداخل ؛ ومن هنا فإن هذه العناصر التصويرية التى لا تتناظر مع أى مما هو فى (الخارج) لابد أنها لهذا إنما تتولد من (الداخل) .

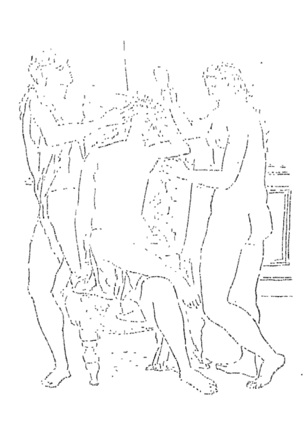
ولما لم يكن هذا (الداخل) مرئياً ولا يمكن تخيله ، حتى وإن كان يؤثر فى الشعور أو الوعى يقيناً وإلى أبعد حد ؛ فإننى أختار من بين مرضاى هؤلاء الذين يعانون أساساً من تأثير هذا (الداخل) ؛ وأحملهم على أن يعبّروا عن هذا (الداخل) فى أشكال تصويرية بقدر ما يسعهم ذلك . إن هدفى من هذه الطريقة فى التعبير عن (دواخلهم) هو أن أجعل مضامين (اللاوعى) فى متناول أيديهم ، وهكذا أقربُ هذه (المضامين) من فهم المريض من هؤلاء . إن الأثر العلاجى لهذه العملية هو أن أمنع انشقاقاً خطيرا من أن يقع فيفصل بين العمليات اللاواعية وبين الوعى ، وعلى نقيض التمثيلات الموضوعية أو (الواعية) ، نجد أن كل التمثيلات التصويرية للعمليات وللتأثيرات فى الخلفية النفسية هى تمثيلات (رمزية) . إنها تمثيلات تشير على نحو خام وتقريبى إلى معنى ما غير معروف فى تلك اللحظة ، لحظة قيام المريض بالتمثيل التصويرى (لداخله) ، وهى تمثيلات يستحيل عليها أن تقرر أى شىء على أى نحو أو أية درجة من درجات اليقين فى لحظة واحدة من اللحظات قائمة بذاتها ومنفصلة عن سياق ما . ويحس المرء فقط بالغرابة تجاه هذه التمثيلات التصويرية ، يحس بأنها خليط مضطرب وغير مفهوم ؛ ولا يعرف المرء ما هو المقصود حقاً أو حتى ما هو الشىء الذى تم تمثيله . على أن إمكانية الفهم إنما تأتى فحسب من دراسة مقارنة لكثير من مثل هذه الصور أو الرسوم ، لأنه بسبب من افتقارها إلى الخيال الفنى تكون هذه الصور التى يرسمها المرضى أكثر وضوحاً بصفة عامة منها فى

حالة الفنان الذى يتمتع بقدرته على الخيال وعلى التشكيل العمدى ، ولهذا تكون الصور التى يرسمها المرضى أكثر بساطة ، وعلى هذا تكون أسهل كثيراً فى فهمها ؛ من تلك الصور التى يصورها المصورون المحدثون .

ويمكن تمييز مجموعتين متميزتين من بين هؤلاء المرضى ؛ وهاتان المجموعتان هما مجموعة العصابيين ، ومجموعة المصابين بالفصام العقلى . أما المجموعة الأولى فتنتج صوراً لها طابع تركيبى ، لها نغمة شعورية شاملة وموحدة ، وعندما تكون رسومهم رسوماً تجريدية تماماً ؛ أى فاقدة لعنصر الانفعال ؛ فإن هذه الرسوم تتصف على الأقل بتماثل التركيب (السيمترية) على نحو محدد وأحيانا ما تنقل معنى لا يحتمل الخطأ .

أما المجموعة الثانية ؛ من ناحية أخرى ؛ فهى تنتج صوراً تكشف على الفور عن اغترابهم عن الشعور . وعلى أية حال فهم لا يوصلون نغمة انفعالية موحدة ومنسجمة ، لكنهم على العكس من ذلك يوصلون إحساسات متناقضة أو حتى افتقاراً كاملاً إلى الإحساس والانفعال . ومن وجهة نظر شكلية بحتة ، نجد أن الخاصية الأساسية لهذه الرسوم هى واحدة من خواص التحطيم أو التجزىء ، وتعبر تلك الخاصية عن نفسها فيما يسمى (بخطوط التكسير) وهى عبارة عن سلسلة من (الأخطاء) النفسية (بالمعنى الجيولوجى) وتنطلق تلك الأخطاء عبر اللوحة . هذا تترك اللوحة من رسوم أفراد هذه المجموعة من يشاهدها بارداً ، أو أنها قد تصدم المشاهد بتناقضاتها وافتقارها إلى الإحساس ؛ ولا مبالاتها الغريبة بمن يتطلع إليها ؛ وهذه المجموعة هى المجموعة التى ينتمى إليها بيكاسو .

وعلى الرغم من الاختلافات الواضحة بين المجموعتين فإن بين إنتاجهم شىء واحد مشترك : ألا وهو المضمون الرمزى . ففى كلتا الحالتين يكون المعنى معنى ضمنياً ؛ على أن العُصابى إنما يبحث عن المعنى وعن الإحساس الذى يقابل هذه المضمون الرمزى ؛ ويجهد لكى يوصل هذا المعنى إلى المشاهد ، أما المصاب بالفصام فهو لا يكاد يظهر مطلقاً أى ميل من هذه الميول ؛ بل إنه ليبدو كما لو كان هو نفسه ضحية لهذا المعنى ، إنه يبدو كما لو كان هذا المعنى قد استغرقه تماماً حتى ابتلعه هو نفسه ، ويبدو



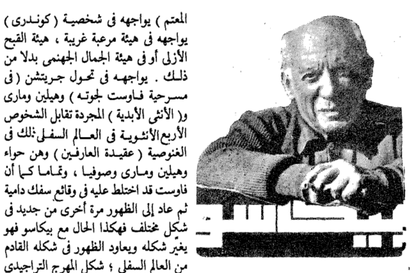
● أكليل الغار ــ حفر للفنان بيكاسو .

وكأنه قد انحل إلى كل تلك العناصر التى يحاول العصابى أن يسيطر عليها على الأقل . إن كل ما قلته فيما كتبته عن (جيمس جويس) يبقى صحيحاً فيما يتعلق بالأشكال الفصامية للتعبير هى أيضا ، فلا شىء فى هذه الأشكال يهرع لنجدة المشاهد ؛ وإنما كل شىء فى أشكال التعبير التى من هذا النوع يشيح عن المتفرج متباعداً ، حتى اللمسة العارضة من لمسات الجمال قد تبدو للمرء فقط وكأنها تباطؤ لا مبرر له ؛ فى الإنسحاب .

ولا يكون للسعى فى هذه المحاولة من هدف سوى ما هو قبيح ولا يجهد هذا السعى سوى لبلوغ المريض والغريب وغير المفهوم والعادى ولا يتم السعى وراء هدف التعبير عن أى شىء ، لكن فقط يكون هدف المريض هو فقط أن يعتم ويبهم ، وهو تعتيم مع ذلك ليس لديه شىء يخفيه لكنه إبهام ينتشر كالضباب البارد فوق الأراضى البور الموحشة ، ويكون التمثيل التصويرى كله بلا غاية على الإطلاق ؛ كالمشهد الذى يتواجد بلا مشاهد يتطلع إليه .

بالنسبة للمجموعة الأولى يمكن للمرء أن يتكهن بما يحاولون أن يعبروا عنه ، أما بالنسبة للمجموعة الثانية فيمكن للمرء أن يتنبأ فقط بما لا يقدرون على التعبير عنه ، وفى كلتا الحالتين يكون (المضمون) مفعما بالمعانى السرِّية .

وتبدأ سلسلة أو مجموعة من الصور التى يرسمها كل من المجموعتين سواء كانت هذه المجموعة أو السلسلة مرسومة أو مكتوبة ، تبدأ المجموعة من هذه التمثيلات عند أى من المجموعتين برمز ال (نيكيا) الرحلة إلى هاديس (العالم السفلى) الهبوط إلى اللاوعى ، ووداع العالم الأعلى ، وما يحدث بعد ذلك حتى وإن كان التعبير عنه ما يزال يتخذ أشكالاً أو شخوصا من عالم النهار ، ما يحدث بعد ذلك أو ماقد يستجد من رموز عند تتبع سلسلة من هذه الرسوم عند أى من المجموعتين لا يعطى سوى إشارات لمعنى مختف ما ولهذا يكون رمزيا فى طابعه . وعلى هذا يبدأ بيكاسو باللوحات التى تبدو موضوعية ما تزال فى مرحلته الزرقاء ، زرقة الليل ، زرقة القمر والماء ، زرقة عالم (دوات) وهو العالم السفلى فى مصر



القديمة . إنـه يموت إذن ، وتمتطى روحه جواداً إلى عالم ال (ما وراء) وتتشبث به حياة النهار وتخطو نحوه امرأة تحمل طفلا ، تخطو نحوه محذرة ومنذرة . ولما كان النهار هو المرأة بالنسبة له ، فكذلك الليل أيضا هـو المرأة إذا تحدثنا سيكلوجيا لأنها وجها الروح وجههـا المضىء ووجههـا المـظلم ، هما (الأنيما) = (وهى تقابـل الإيروس ، فى نـاحيـة الأم بينـما تقـابـل (الأنيمـوس) اللوجوس من الناحية الأبوية ، وقد حدّد يونج (الأنيما) بصفتها تمثيلا أو تشخصيا لـلاوعى) ، أو النفس (بفـتـح النـون والفـاء) ؛ أو روح الـطبيعـة فى مـذهب الروحيين عبدة الطبيعـة ، الجانب المظلم يجلس منتـظرا ينتظره فى الغسق الأزرق ، ويحرك هواجس سـوداوية ومـع تغير اللون نـدخل معـه إلى العالم السفـلى . إن عـالم الأشياء قد تلقى ضربة الموت ؛ كما تمثل ذلك فى وضوح تحفـة بيكاسـو التصويـرية للبغى المثيرة للرعب ، المصابة بالـزهرى المصدورة . إن (موتيف) البغى أو فكـرة البغى كفكرة رئيسية يبدأ فى الدخول إلى عالم الـ (ما وراء) حيث يواجه (هو) بصفتـه روحا راحلة يواجه جمعاً من الآخرين الذين هم على شاكلته ؛ وعندما أقول (هو) فإننى أعنى (الشخصيـة) عند بيكـاسـو ؛ تلك الشخصية التى تعانى مصير العالم السفلى ، أعنى الإنسان الذى بداخله ؛ ذلك الـذى لا يتجه إلى عالم النهار لكنه منجذب مصيرياً إلى جـوف الظلام ؛ ذلـك الإنسان الـذى لا يتبع الآراء والأفكار المعتمدة الجاهزة عن الخير وعن الجمـال ؛ لكنـه يتبع ذلـك

الاجتذاب الشيطانى نحو القبح والشّر . إنها هى تلك القـوى المضادة للمسيحيـة تلك القوى الإبليسية هى التى تنبع من أعماق الإنسان المعاصر ويتولـد عنها معنى شـاملاً إحساساً بالمحتوم يغلف عالم النهار المضىء يغلفـه بضبـاب هـاديس ليصيبـه بعـدوى التحلل المميتـة ، وكزلـزال يحله ويحيله فى النهاية إلى أجزاء ؛ إلى شظايا إلى بقايا متناثرة إلى إنقـاض ، إلى كِسَر وإلى وحـدات غير منتظمة ولا متآلفة . إن بيكاسو و(معرضه الأخـير) هما عـلامة عـلى العصر ، بقـدر ما يدل على ذلك أيضا الثمانيـة والعشرين ألف متفـرج الـذين حضـروا لمشاهـدة معرضه .

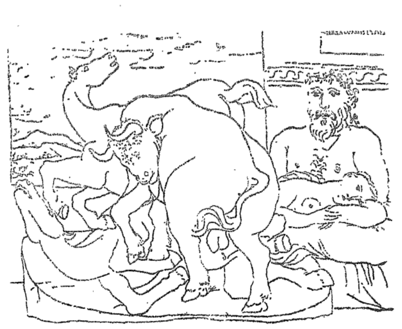
عندما يحـل مثل هـذا المصير بـإنسان ينتمى إلى المجمـوعة العصـابية فهـو عـادة يـواجـه (الـوعى) فى شكـل (الشخص المعتم) يواجهه فى شخصيـة (كونـدرى) يواجهه فى هيئة مرعبة غريبة ، هيئة القبح الأزلى أو فى هيئة الجمال الجهنمى بدلا من ذلـك . يواجهـه فى تحـول جـريتشن (فى مسـرحية فـاوست لجوتـه) وهيلين ومارى و(الأنثى الأبدية) المجردة تقابل الشخوص الأربع الأنثـويـة فى العـالم السفـلى،ذلك فى الغنوصية (عقيـدة العارفـين) وهن حـواء وهيلين ومـارى وصوفيـا ، وتمـامـا كـما أن فاوست قد اختلط عليه فى وقائع سفك دامية ثم عاد إلى الظهور مرة أخرى من جديد فى شكل مختلف فهكذا الحال مع بيكاسو فهو يغيِّر شكله ويعاود الظهور فى شكله القادم من العالم السفلى ؛ شكل المهرج التراجيدى وهو موتيف (فكرة رئيسية) تنتشر خلال لوحات عديدة ، وربما أمكننا أن نـلاحظ ملاحظة عابرة وهى أن شخصية المهرج هو إله (ثيونى) أو (تارتارى) يرجع أصله إلى الجحيم .

لقد ارتبط الهبوط أو العودة إلى العصور القديمة منذ عهد هـومر بـال (نيكيا) وإن فاوست ليستديـر راجعا إلى العـالم البدائى المخبول ، عالم الساحرات وإلى رؤية وهمية للعصـر الكلاسيكى القـديم ، ويتـوسـل بيكـاسو بـأسـاليب سحـريـة يستعيـد بها الأشكال الفجة الأرضية الغريبة والبدائية ، ويبعث إلى الحياة (لاروحية) بومبى القديمة فى ضـوء بـارد متـألق ــ وحتى (جيـوليـو رومانو) لم باستطاعته أن يفعل ما هو أسوأ ونـادرا ما صـادفت أو أننى ماصـادفت قط مريضاً لم يرجع إلى أشكال من فن العصر الحجرى الحديث أو يـرتد إلى عـربدة هى استحضار للعربدة الديونيزية . إن المهرج يتجول مثل فاوست خلال كل هذه الأشكال على الرغم من أنه لا شىء يشى بحضوره أحياناً سوى خمره ، وسوى العود الذى يوقع عليـه أنغامـه ، أو تلك الأزرار التى تتخذ شكل المعين فى رداء التهريج الذى يرتديه ؛ فـما الذى تعلمـه فى رحلته الـطائشـة عبر التاريخ البشرى الذى يقدر بآلاف السنين ، وأى جـوهـر سـوف يستقـطره من تـراكم المهـملات والعفن ؛ ويستقـطره من هـذه الاحتمالات أو الإمكانيات نصف الوليدة أو المجهضة للشكل واللون ؟ أى رمـز سوف يتبدى لنا بصفته الغاية النهائيـة والمعنى من وراء كل هذا التحطيم ؟

نـظرا للتقلب والتغـير المبهـر لبيكـاسـو لا يكاد المرء يجرؤ على أن يخـاطر بتخمين ما ، وعلى هـذا فإننى عـلى الأقل فى هـذه

● مقطع من لوحة الجيرنيكا





● منظر صراع بين ثور وحصانين

اللحظة سوف أتحدث عما وجدته فى المادة التى يقدمها مرضاى إن الـ (نيكيا) لا تفتقر إلى الهـدف ؛ إنها ليست سقوطاً تهـديمياً خـالصـاً فى الهـاويـة السحيقـة لكنهـا (كاتابازيس) = (وهو اسم للعمليات التى تنتج عن التعتيم والتحلل للبروتوبلازم فى داخل العملية الحيوية ، وهى التى تقوم فى مواجهة الـ (أنابوليزم) وهو اسم يطلق على بناء البروتوبلازم من خـامات أقـل تعقيدا والعمليتـان معـا يعـرفـان بـاسـم (ميتـا بوليزم) . إن الـ (نيكيـا) هى هبوط إلى كهف التكريس والمعرفة السرية .

إن الـرحلة عبـر التـاريـخ النفسـى للبشـرية ؛ كـان موضـوعها هـو استعـادة الإنسان كاملاً عن طريق إيقاظ الذكريات فى الدم . كما أن الهبوط أو الرجعيـة (إلى الأمهات) = (وكلمة ــ أم ــ هنـا لا ترد بمعناها الحرفى فى اللغة ، بـل كرمـز لكل شىء يقـوم بـوظيفـة الأم) ؛ قـد سـاعـد فاوست على أن يقيم مرة أخرى ذلك الكل الأثم للكائن البشرى ــ باريس متحداً مع هيلين ــ ذلك الإنسان الكل الذى كان قد تم نسيانه عندما فقد الإنسان المعاصر نفسه فى وجوده الوحيد الجانب . إنـه هو الـذى سبب فى كل عصور الاضطراب اهتزاز العالم الأعلى ، وسيظل دائما هو السبب فى ذلك .

ذلك الإنسان يقوم معارضـا لإنسان وقتنـا الحاضر ، لأنه هو الإنسان الذى يكون دائما كما قد كان ، بينما الآخر هو ما يجد نفسه عليه فقط فى اللحظة الـراهنة . لهـذا فإن القوة المحطمة والمعارضة = الكاتابـاسيـز ، والكاتاليسيز = (الكاتاليسيز هى القوة التى يفترض أنها تمارس فعاليتها على قوة أخرى وتتحلل القوة الأخيرة بسبب من ذلك بينما تبقى القوة الأولى كما هى ، كما تطلق الكلمة أيضا على الأثر الذى تحدثه هذه العملية) ، يتبعهـا فى حالـة مرضـاى الإدراك لثنائيـة القطبين فى طبيعة الكائن البشرى ؛ وإد راك ضرورة وجود الأزواج المتصارعة من قـوى الأضداد ؛ ويعقب رموز الجنـون التى يتم خوض تجربتها أثناء فترة التحلّل ؛ يعقبها صور تمثل إلتآم الأضداد ؛ كل ضدين معا فى وحـدة : النـور ، الـظلام ، الأعـلى ، الأسـفـل ، الأبـيض ، الأسـود ، الذكر/الأنثى الخ . وفى لوحات بيكاسـو الأخيـرة يمكن رؤيـة (مـوتيف) اتحـاد النقيضين واضحاً وضوحاً بالغاً ؛ وذلك فى وجودها متجاورين تجاوراً مباشراً ، ويتمثل ذلك فى لوحة واحدة رغم خطوط التكسير والتحطيم التى تجتازها ، حتى هذه اللوحة ورغم هذه الخطوط تحتوى على اقتران للأنيما المضيئة ٦ وهى التى تعكس كذلك الألوان

الصارخة ، غير المتآلفة وحيث تلك الألوان الوحشية عند بيكاسـو فى مرحلتـه الأخيرة تعكس جميعا ميل الـلاوعى للسيطرة على الصـراع عن طريق اللجـوء إلى العنف فى وحشية الألوان (اللون = الإحساس) .

إن الحال الذى تتبدى عليه هذه الأشياء فى التـطور النفسى لمـريض مـا ليست هى النهاية ولا وهى الهدف ؛ إنما هى تمثل فقط توسعاً لرؤ يته ؛ تلك الـرؤ ية التى تحتضن الآن طبيعـة الإنسـان كلهـا الأخـلاقيـة والوحشية والروحية دون أن تشكلهـا حتى الآن فى وحدة حيَّة . لقد تطورت الـدراما الـداخلية عنـد بيكـاسـو حتى بلغت هـذه الدرجة الأخيرة التى تسبق الانبثاق ، أما فيما يتعلق بالمستقبل ؛ فلن أحاول أن ألجأ إلى التنبؤ ؛ ذلك أن هذه المغامرة الداخلية هى قضية مخاطرة ؛ ويمكنها أن تؤ دى فى أية لحظة إلى وقفة جامدة وقصور عن التقدم ؛ أو إلى كارثة إنشطار ينفجر فجأة ، انشطار لتلك الأضداد المضمومة كل منها إلى الآخر . إن المهرج ليس سـوى شخصيـة مـأسـاويـة مبهمة ؛ حتى ولو أمكنه بالفعـل أن يحمل فوق ردائه رموز المرحلة التالية من مراحل التطور . إن هذا المهرج هوحقا البطل الذى لابد له من أن يجتاز كل أهوال (هاديس) المهلكـة ، لكن هـل يمكنـه أن ينجـح فى ذلـك ؟ هـذا سؤ ال لا يسعنى أن أجيب عليه . إن المهرج ليصيبنى بـالقشعريـرة ، ذلـك أنه هـو من يعيد إلينا ذكرى ذلـك الشخص المبرقش بالألوان ؛ كأنه الأحمق فى (زرادست) لنيتشه ، ذلك الذى يقفز فوق ذلـك الراقص عـلى الحبل ؛ ذلـك الـذى لا يتوقع قفـزته تلك (بـالياتشى آخـر) ؛ وبهذا يجلب على نفسه الموت . عندئذ فـاه زرادست بتلك الكلمات التى أثبتت صدقها عـلى نيتشه نفسـه ؛ صدقهـا الـذى يثير الرعب :

« ستكـون روحك قـد ماتت عـلى نحو أسرع حتى من موت جسدك ، فلا تخشى شيئاً أكثر من هذا » . أما عمن يكون ذلك المضحك فقد اتضح ذلك بينما هو يـطلق صيحته مناديا ذلك الراقص فوق الحبل ، ذلـك (النفس الأخـرى) : (التى هى بديله) الأكثر ضعفاً ، صارخاً فيه :

« إنك تسد الطريق أمام من هو أفضل منـك » . إن هذا (المضحـك) إنمـا هـو الشخصية الأعظم ، هو ذلك الذى يحطم القوقعة ، وأحيانا مـا تكون هـذه القوقعـة هى : عقله ◆



شعر

لم الرحيل فى الضحى

إلى الشاعر محمد البخارى

حسن فتح الباب

ما كان لى أن أرثيكْ
وأنت أبقى أنت أدنى
من دَمِى
طيفك أَحْنَى . . إن تزرْنى يشتعلْ
رمادك النَّدىُّ . . تنطفىء
جمرةُ عتبى . . ألمى
أنك أخلفتَ الذى وعدتْ
نمضى معا
نبقى معا
ودَّعت ما قَلَيْتْ
رحلتَ ما ودَّعتْ
لِمَ الرحيلُ فى الضحى
من قبلِ موعدك ؟
يا زمنا ضيَّعَنا وضاع
يا وطنا رَوَّعنا
عشقا إلى المماتْ
نفديك لن تباعْ
يا أيها الربُّ المطاعْ

* * *

وأنا على العهد القديم
أنت المقيم
أنا جناحك اليتيم
آتيك مجنونا حكيماً . . ألتقيكْ
غيبا لنارى . . تلتقيني جنَّة مُسْتَعِرَةْ
يا مَلكَ الأعراف
فردوسك المدينة الحبيبة الموصَدة الأبواب
سرٌ خضيب
جحيمى الحرية الغريبة الديار والصحاب
سِحْرٌ مُرِيب
لأنك امتلكت روعة اليقين لم تكن
قِدِّيسهم
لأنك الملهم سرَّ الخلق سحرَ الشحنةِ المُفَجِّره
باعوك للأشباح
مُغَلَّلا مرتهَناً مَلِكا على الأطياف
من ذا رآك أمسِ من كُتَّابنا القياصره
من ذا يراك اليومَ من كهاننا السماسره
وحين جئت رَبَّهم توافدوا ليشهدوا
وليمة الفراشة المحتضره
والقزّ يكسو حاملَ الأسفار
النهر لا يجف
والسدُّ لا ينهار
لكننا فرعون
مازال يحدو السَّحَرَه

* * *

اليومَ ينفضُ السُرادقْ
تجلو السناجقْ
واليومَ لا تنفضُ سوقُ الصيرفه
صاغوا قلادات العقارب
دقوا طبولا فوق قبر المعرفة
زفوا العناكب
واستنفروا للعرس أفَّاقى المواكب
أنت الشفيع المرتجى
أنت البديع المستباح
طاهٍ ولا كل الطُّهاه
ثوب رديد
تغنيه عن عُرْى صلاه
صيد وليد
خير الفدا نعم الزكاه
مدوا الأوانىَ والنمارق
أنت الخوان
أنت اليدان
أنت الشواء
ما كان أشهى لحمك المقدود
يا ظبى الأراكْ
جسر إلى الأخرى حماكْ
قهر على الدنيا قِراكْ

* * *

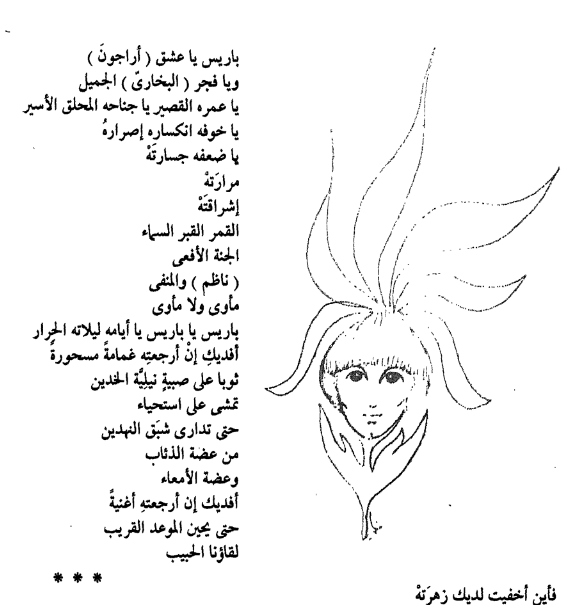
النيل أنت القاع يخفى
عن عيون الرغوة الحمقاءِ
والموج الضريرْ
دارَتك الممدودة الرحابِ
من نداك كعبة الرفيق
ظل فقير
مُلْك وثير
سقيفة الوداد فى الضراء والسَّراءِ
لا سرَّاءَ فى ممالك السنابك المتوجه
يُؤكل لحم الشهداء
فى زمن المرتزقة
عينان تخضلان بالشدو البهيج .. بالرمدْ
إرثُ القرى ... طول السُّرى
دمع السَّوامى المغرقة

كُحْل العيون المطفأة
بقيَّة المآل تحت الخيمة المهترئه
والقلب ينبوع حجرْ
يعطى ويفنى ألقا
يفنى ويبقى حُرَقا
يا عطش البحار
ويا دَمَ الأنهار

* * *

باريسُ يا ناعمةَ الليلاتِ
مُرَّةً على الغريب
مزار عاشق شرود
ظُلَّة شاعر طريد
يا سحرَهاً بالعَبَق الحَنُون
مِسَلَّة مغتربه
قيثارة ملتهبة
والغيمُ والشعاع يا حُلْمَ السَّجين
يا مِراحَ المُتْرَفين
باريسُ يا بهجَتنا أكبادنا المنفطره
غرسَ مآتم الغُناه
دَوْحةَ أحباب الحياه
(عيونَ إلزا) وجنونَ الأمسيات الشاعرة
مقاصلَ الأحِبَّة المهاجره
باريسُ يا ترتيلَ غانيه
يا عاشقَيْن افترقا
وثائرَيْن اعتنقا
تُراكِ أصغيتِ إلى خُطْوَتِه
دانيةً كرعشة الندى على كئوس داليه
وانيةً فوق رصيف (السينِ)
شمعة على الغروبْ
خفقتِه .. ابتسامتِهْ
لخطو طِفلتينْ
لهمس عصفورينْ
فى غابة العشاق كلُّ اثنين يرفُلانْ
فى ثوبه الحانى
فى قلبه العانى
باريس كنتها خميلَتَىْ غَرامْ

باريس يا عشق (أراجونَ)
ويا فجر (البخاريّ) الجميل
يا عمره القصير يا جناحه المحلق الأسير
يا خوفه انكساره إصرارهُ
يا ضعفه جسارتَهْ
مرارَتهْ
إشراقتَهْ
القمر القبر السماء
الجنة الأفعى
(ناظم) والمنفى
مأوى ولا مأوى
باريس يا باريس يا أيامه ليلاته الحِرار
أفديكِ إنْ أرجعتِه غمامةً مسحورةً
ثوبا على صبيةٍ نيلِيَّة الخدين
تمشى على استحياء
حتى تدارى شبَق النهدين
من عضة الذئاب
وعضة الأمعاء
أفديك إن أرجعتهِ أغنيةً
حتى يحين الموعد القريب
لقاؤنا الحبيب



فأين أخفيت لديك زهرَتهْ
نجمته الخضراء
غُنْوتَه الخافتة العذراء
جبينَه المُغضَّنَ الأغر
لوحتَه بلا إطار
وصمتَه الكنار
ليلتَه الأسرار
وحُلْمَهُ النهار
والنظرةُ انبهار
شَجىً . . مُنىً . . دُوَار
سمعتِ رجْفتَه ؟
أم إنكَ الوردةُ والسِّكِّينْ
الطاعنُ الطعِين ؟
حديقة الوهم أم الثوار ؟
(بودلير) أم (إيلوار) ؟

* * *

ما طوفتَ ماطوَّفتَ هل رأيتْ
غير انكسار الوتر الرخيم
غير انتصار الناعق الرجيم
غير انتحار الشرفاء
يا شهقة الناى الحزين ساعة الأصيل
يانزفة الشادوف تحت الخشب المسنونِ
تحت الطينْ
يا شجَن الكافورة الشامخة الجرداءَ
ياصفصافةً خضراء
تظلنا إذا قسا الهجير
غمامة لابن السبيل يا صَفِّى الضعفاء
يا بلبلِ العش الكسيرِ يا شهيداً
يانجىَّ الغرباء

* * *

سخوتَ ما أبقيتْ
سهرتَ ما أصبحتْ
إلا بقايا من وجيب
مرقرق القصيد
ذكرى مقاوم عنيد
طيفٍ حبيب
رحلتَ ما خلَّيت
ريشة عصفور مبلل الجناحِ
مات بالظما
كفَّنه النيل بموجتين حين ضنَّ
أن يسقيه قطرتين من رحيقه المباحِ
أن يمسح عن فؤاده النبيلِ
ما أضناه من جراح مجدنا وسقمنا
عذاب حبنا ومقتنا
غربتنا فوق سفين السفهاء وانتمائنا
إلى أشرعة البحارة العراةِ
فوقِ الريح ، كانت صرصرا
والنوءُ كان عاتيا
والخوفُ غال وحسن (طيبةَ) الخضيبَ
وانتمائنا إلى قوائم المناصره
من بعد حرب نخره
والقومِ (جابوا الصخر بالواد)
مثقوبةٌ . . دُمىً . . رماد
من فوقها مُدَّت عِظام الفَجَره
أحذية الفاشية المندحرة

* * *

يا أيها الفجر الكنار الزاهد المنارُ
يا صبحا تجلى فارتمى
نساك عرش الإفك وانهلَّ الغمام المُشتَهى
قامت قيامة العذارى حاملات اللوتس المضفور
إيزيسيَّة العينين من عشقٍ
ولا دمعَ على (أوزيرَ) لم يمت
وأنت حيٌّ بيننا
حتى ترى (حوريس) مجلوًّا على صدر الأفوه
يُهديك زاد الرحلة الموعودة المدخرة
كأس حليب . . . تمرة



لوجنتين غاضتا
يهديك غابتى حنان
لقبلتين غابتا
أغنيَتيْ كرْوان
لمقلتين غامتا
قصيدة لروحنا المتنصرة
تعود محبورا مكلل الجبينِ
سيِّدَ الشَّجَى
تُطِلّ للغرب المُضوَّأ الرمادِ
للهلال . . للهرمْ
للنيل . . ثم تختفى وراء هالةِ السَّحَرْ
مبتسما . . مودعا
تنام فى حضن الشفق
حتى تعود مرة أخرى . . تزورنا
إذا أنزل (حوريس) القمر ◆

الذاكرة .. والزمن .. والرواية

د. نعيم عطية

ثمة فيلسوف عصرى كان له أكبر الاثر بآرائه الفلسفية على تطور الرواية هذا الفيلسوف هو هنرى برجسون صاحب كتاب « المادة والذاكرة » الصادر عام ١٨٩٦ م فقد أوضح أننا انما نخبر التغير فى الزمن من الداخل ، فتعرفنا على حركة الزمن هو خبرة داخلية ، بل نحن ندركه بالحدس . واذا كان وعينا يحتوى على خبراتنا الشخصية الماضية كلها فان الذاكرة مجرد مصفاة كثيرة الثقوب ، اما العقل فلا يدرك التغيرات الاساسية عن طريق الزمان بل يتصور التغير على أنه سلسلة متعاقبة من الحالات السكونية تمتد فى سلسلة متعاقبة من الامكنة اللحظية .

بحثا عن الزمن المفقود

وقد كان لا بد للروائيين بعد استناروا بهذا الرأى الفلسفى أن يضعوا أيديهم على نبع سخى لتقصياتهم الادبية . وتعتبر تلك السلسلة من الروايات التى كتبها مارسيل بروست بعنوان « بحثا عن الزمن المفقود » والتى بدأت تنشر تباعا منذ عام ١٩١٣ م أكثر الأعمال الحديثة دلالة وتنويرا ، اذ امكن لبروست بتقصياته عن مدلول الزمن أن يقدم لنا هذا العمل الروائى الجليل . وتحت تأثير الأحداث العرضية العابرة المنتمية الى « الحاضر » وفى « حيزه المكانى » يوسع بروست من وعاء اللحظة الحاضرة ، وينفخ فيها أنفاس الماضى الحبيب ليملأ ما شغر فيها من فراغ . ويحدث اعادة الاستيلاء على الزمن الضائع عن طريق غزو الماضى للحاضر عن طريق افساح السبيل فى الحاضر أمام مئات التفاصيل المجلوبة من الماضى .. فان عطر وردة يشمها مارسل تعيد الى الحاضر العديد من تفاصيل الذكريات المنقضية .. وهذه التفاصيل التى تدخل الحيز المكانى للحاضر هى التى تثريه وتجعله أكثر دفئا وشجنية .. ويعتبر هذا التكثيف الذى يحققه الماضى للحظة الزمنية الآنية هو التعويض الوحيد عن اقتلاع الماضى من جذوره بفعل الزمن والالقاء به بعيدا ..

حقا ، ان كل مياه البحار التى تتبخر لا تذهب بددا ، فانها تعود الى الأرض من جديد مطرا منهمرا .. وهكذا الماضى بالنسبة للحاضر الذى يصير بدوره ماضيا بالنسبة للحاضر الذى

● ١٥ أغسطس ١٩٨٧م ●

يصير بدوره ماضيا بالنسبة للمستقبل . وقد هدف بروست الى « تثبيت الزمن المنفلت الهارب فى لحظات ابدية لا يعتورها التحلل ولا يطويها النسيان وذلك فى صورة فى صفحات ادبية . هكذا يكون الفن - والفن الروائى على الأخص - محاولة انسانية - ونعنى بانسانية محاولة نسبية على أى حال - محاولة انسانية لتثبيت الزمن الضائع .

ويذكرنا هذا باسطورة اغريقية قديمة تعزو نشأة الفن بالرغبة فى تثبيت الصورة حتى يتحقق لها عدم النسيان فتحكى تلك الأسطورة قصة فتاة ارادت أن تسجل على حائط ظل الرجل الذى تحبه حتى تحتفظ بصورته عندما يغيب عنها . ان الفن حقا محاولة مستميتة من قبل الانسان فى مقاومة « النسيان » هو اذن تعبير جديد عن غريزة البقاء . . باثبات الوجد فى وجه الزمن الجائر الذى يختطف معه كل ما كان له قائمة من الكيان الانسانى فى وقت من الاوقات .

الادب هو الذاكرة الحية

وبذلك يمكن ان نصف الأدب بانه « الذاكرة الحية » من خلال ما ظل نابضا بالحياة من ماضى الاديب . ومن ثم يمكننا أيضا ان نعرف « الزمن الروائى » من خلال أعمال مارسيل بروست . بإنه توسيع لمحتوى اللحظة الأنية ، وذلك من خلال انعكاسات الزمن الخارجى على الشعور الانسانى ، وبالتالى عن طريق استرجاعه وتجسيده فى صور فنية .

الغول ذو الوجهين

فى عام ١٩٣٢ م نشر صمويل بيكيت دراسة مركزة عن « مارسيل بروست » وكان هدفه الأول من دراسته تلك - على حد قوله - التقصى عن وجهى ذلك الغول الذى يهلك وفى الوقت ذاته يخلص . . وهذا الغول ذو الوجهين هو « الزمن » .

وموقف بيكيت من الرواية البروستية جدير بالتأمل فى مقام مشكلة الزمن لأنه يوصلنا الى التعرف على قضية الزمن فى « الرواية العبثية » التى سادت بعد الحرب العالمية الثانية على الاخص . واذا كان الماضى الذى يفلت ويولى بالنسبة لبروست هو ماض يستأهل الحب والانجذاب نحوه بل وجذبه الى لحظة الحاضر ، فان الامر يحتاج الى نظر بالنسبة لبيكيت .

ولنر اذن ماذا يقوله بيكيت عن الزمن فى دراسته عن بروست . انه يذهب فى دراساته المذكورة الى انه بصرف النظر عن المضمون فان الماضى بالنسبة الى الحاضر خيبة أمل . والمستقبل بالنسبة الى الحاضر طموح سيتحول بدوره الى خيبة أمل ، فالحاضر اذن عملية عذاب مزدوج .

ومن ذلك يمكننا ان نستشف ما يمكن ان يكون عليه مدلول الزمن فى « الرواية العبثية » .

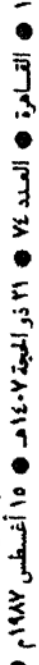
وربما أمكننا أن نمض بعد ذلك الى تقصياتنا من خلال أعمال روائية أخرى ، ودائرة فى فلك بروست أيضا نجد فيرجينيا وولف مطاردة أكثر من غيرها من الروائيين المعاصرين بفكرة الزمن . . ولكن بينها تصور اعمال بروست الفكر البرجسونى فيستعيد لنا الزمن من خلال عملية تذكر دقيقة وئيدة . من خلال بعث للماضى ومعايشته من جديد . فان الروائية الانجليزية تصور لنا فى روايتها « الامواج » الزمن مجزءا الى جزئيات خفية مطوية على نفسها . . والواقع ان اللحظة هنا تلغى الديمومة . . فكل مونولوج يقتطع فى حجره لحظة منفصلة عن الأخرى ، كما لو كان صورة مأخوذة من عدسة مكبرة مسلطة على الماضى والحاضر والمستقبل . . ولا تنجح هذه المونولوجات المتقطعة فى اعطاء احساس بالمواصلة والتتابع أوحتى بالارتداد والعود . . بل بالعكس يضفى على الزمن طابعا من السكونية الأبدية أو مسحة من « اللازمنية » اذا أمكن لنا هذا القول .

الرواية .. لوحة

ولئن كانت الرواية ليست بحال من الاحوال لوحة ، الا أن الرواية يمكن ان تعالج حالة سكونية فى ظاهرها وان كانت تبعث الاحساس بالديمومة فى زمنها الممتد . . وذلك متى بلغ التصوير شأوا بعيدا من الكثافة والعمق حتى يتولد الاحساس المذكور فى قلب الموقف السلوكى ذاته ، وينبع حينئذ الانسياب الزمنى محققا للنص قدرا حقيقيا من الحيوية الديناميكية . . ولكن الأمر يحتاج عند ئذ على أى حال الى مهارة فنية اضافية ، اذ أن تصوير (موقف) يحتاج الى الارتباط فى تسلسل محكم بمواقف سابقة ولاحقة تحوله من مجرد لقطة الى عنصر ذى مقوم حركى .

ويجدر أن نشير فى هذا المقام أيضا الى معالجتين للزمن تشيعان فى الرواية المعاصرة ، الأولى تتمثل فى التقاط وتسجيل مغامرات قصيرة وخاطفة . ويمكن ان يحقق هذا فينا الشعور بحركة مماثلة لما يوقظه فينا الفيلم الأمريكى الحافل بالإثارة . ويبعث فينا هذا التتابع اللاهث للحظات العصبية ، وذلك الركام الذى ينمو تبعا لتدميرات متكرره بحيث يصبح تركيبا من جزئيات مقطعة - يبعث فينا هذا وذاك احساسا بالارتجاف والاهتزاز والسرعة ، ربما كان أقرب الى ايقاع الزمن المعاصر الذى اتصف بتخبط وانجراف لم تعرفه ازمان العصور السابقة ، أو بعبارة أدق اقرب الى وقع الزمن على الوجدان المعاصر ، فقد رأينا ان الزمن فى جوهره حقيقة انسانية ترتبط بعملية تدور داخل الكائن الانسانى .

والى جانب الزمن المتكسر ، وهى المعالجة الاولى التى رأيناها ، فهناك أيضا ومن ناحية أخرى معالجة انسيابية للزمن نجد فيها كل مقطع من الحركة الروائية يشع منه على الرغم من انها لازالت تحجب هالة من النور يرتجف فى ثناياها بصيص الحركة التى ستأتى . ان اللحظات هنا سوف تنسكب وقد افعم كل منها بكل ارهاصات اللحظة القريبة التالية . وتضفى عليها ابتداء بعضا من لونها . . ان ثمة شيئا سوف يسيح أو يهيم فى الجو وينبىء بالقتامة أو الانفراجة التى ولئن كانت لا تزال غامضة الا انها ستوجد مع اللحظة المقبلة . بل إنه يوجد بذلك ما هو أكثر من الاستمرار فى الزمن الروائى . . ان كل خطوة فى الرواية ليست ممهدا لها فى الخطوة السابقة عليها فحسب ، بل ان كل خطوة تستوجب الأخرى وتنادى بها ، حتى اننا نظل متيقظين على الدوام .



الرواية الجديدة

واذا استرجعنا ما قدمناه من افكار حول مشكلة الزمن الروائى فاننا نجد الزمن فى « الرواية البروستية » انعكاسا على الشعور الداخل ، يستحوذ عليه بالتشبث بالماضى وتثبيته فى لحظة حاضر ابدية ، وذلك عن طريق التتابع فى لحظات سكونية ، اتفاقا مع مستخلصات برجسون الفلسفية . فاذا انتقلنا الى « الرواية العبثية » وجدنا ان الحاضر قد غدا لا شىء محققا . . بل ان الحاضر هو معبر من اخفاق الى اخفاق . . وتقوم العادة بتسويغ الحياة فتكس بمظهر الضجر والرتابة . على ان الفكر الروائى فى القرن العشرين لم يقف عند هذه المرحلة من التطور ، بل عرف ما سمى « بالرواية الجديدة » وقد خطت خطوة واسعة الى اليقين . . أو على الأقل . . الى بعض اليقين . . فيقول الآن روب جرييه فى مقالات كتابه « نحو رواية جديدة » (٥٥ - ١٩٦٣) الحقيقة ، ان العالم لا هو عبث ولا ذو دلالة . . انه ببساطة موجود . . ان الاشياء كائنة هنا . حولنا تتحدى . . ان الانسان ينظر الى العالم ولكن العالم لا يجيب على نظرته . . وليس هذا لان العالم لا يريد مثلما رأى كتاب العبث ، وانما لأن العالم يتمتع بصورة واحدة ليست له غيرها . . وهى الحضور . .

من هنا يبدأ مفهوم جديد للزمن . . يجدر ان نتعرف عليه . . اننا فى مجال التعرف على الزمن الحقيقى للعمل الروائى يجب أن نقف أمامه السؤال التالى : (هل الرواية هى تصوير لعالم خارجى تسعى الى نسخ صورة طبق الأصل منه ؟ ان الاجابة على هذا السؤال على غاية من الأهمية فى معالجة المشكلة التى نتعرض لها . ذلك ان للعالم الخارجى زمنه الحسابى الذى يقاس بتتابع اللحظات والساعات والأيام والشهور والفصول والأعوام والقرون . وليست الأحداث بالنسبة لهذا الزمن سوى النقاط التى توضع فوق الحروف . . واذا كان لهذا العالم الخارجى زمنه . . فانه سيتقرر ازدواج الزمن بالنسبة للعالم الواقعى والعالم الروائى . . ويثور التساؤل ويتجه البحث نحو معرفة كيف يمكن للرواية أن تحاكى العالم الخارجى من ناحية الزمان ؟ هل هناك طريقة أخرى سوى تعقب الاحداث حدثا حدثا تبعا لتسلسلها الكرونولوجى أو التاريخى .

واقعية العالم الروائى

لقد كانت الرواية البلزاكية قائمة على يقين بوجود عالم موضوعى تترسم الرواية خطاه كمحاولة أن تكون صورة مصغرة منه . . وتستمد قيمها من مدى نجاحها فى تحقيق الشبه بذلك العالم الواقعى . . ومن هذا التشابه المتحقق من خلال اسلوب المحاكاة كانت تستمد الرواية شرعيتها فان مجموع ماتتضمنه من احداث واحاديث ومشاهد تكون متقبلة ومرتضاة لانها من « الواقع » ونقلا عنه .

ومتى كان هذا العالم المتخيل الذى تبنيه الرواية يضارع انموذجه الذى هو العالم الموضوعى فان الزمن الروائى يمضى منذ الصفحات الاولى للعمل الروائى الى اخرها فى ذات التتابع الزمنى الواقعى فالشخصيات تولد وتهرم وتموت تبعا لأعمارها . والاشياء خاضعة لقانون البلى والقدم . . وكأن الوصف لوحة منقولة عن أنموذج حى . أما اذا قيل بأن العمل الروائى ليس محاكاة لعالم خارجى فان الزمن الروائى سيتحرر ويصبح غير مقاس أو منضبط بزمن آخر خارج العمل الروائى . ويقترب عندئذ الزمن الروائى من الزمن الموسيقى الذى يولد ويموت ببداية العزف وانتهائه ، كما قلنا .

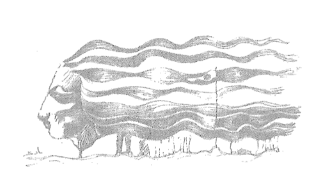
الوصف الروائى

يجب أن نتساءل اذن عن مصير الوصف فى العمل الروائى . فان ما ينصب عليه الوصف يخضع لذات القانون . لقد هجر الوصف باعتباره محاكاة . . باعتباره اعداد ديكور تدور فيه الاحداث . . وأصبح يلجأ الى حيل فنية نابعة من « رواية لا تحاكى واقعا » فنجد الوصف كثيرا ما يبدو لا كتمهيد للمسار الروائى بل كمناقض له أو كعملية تمويه وبلبلة ، اما بالاضافة فى وصف كثير مما لا أهمية له . . واما باباحة الاشياء الموصوفة الى غير ما هى عليه أو الى غير حالها من مفاهيم . . فتصبح غير مفهومة أو معتمة . . بل كثيرا ايضا ما يلجأ الوصف الروائى الى اختراع سمات للاشياء لا وجود لها الا على صفحات العمل الروائى . . ولا شك أن المضى فى تحطيم الخط المستقيم المتصل الذى انبنى على الوصف يرتبط أيضا بمفهوم للزمن . . يستأهل الوقوف عنده . فان التكرار والتحطم وعدم الاكتمال والتراكم والتعمية هى ايضا انعكاسات لزمن اشبه بلغز أوديب ، زمن يبدو فى النهاية خدعة لا برنثيه يدور فى اروقتها ومتاهات انسان قد يكون اسمه يوليس وقد يكون أى اسم آخر .

وهكذا تصل حركة الوصف فى الرواية الى أن تكون مواكبة لحركة زمان وضع موضع المناقشة من خلال تأمل مقام المادة فى الوجود . . ومدى سكونها وثباتها الظاهرى . . ثم مدى علاقة هذه المادة بالانسان كيف هى فى متناول يده . . وتفر منه . . بحيث تصبح ذكريات ماضية فى الابتعاد . . بل وخيالات يصل الحديث عنها الى حد الهلوسة . . نتيجة فقد الثقة فى الحقيقة الموضوعية للأشياء . .

كأن لم يكن !

ان حركة الزمن عندما يستشعرها الروائى يجد أن كل ما هو « حضور » فى عمله الروائى هو « كذب » لأنه ليس بحاضر هو كلما خط كلمة هو « كأن لم يكن » لتحوله سريعا الى ماضى مشكوك فى حدوثه . . ولهذا فان الروائى الحديث قد أصبح لا يعتبر روايته قطعة من الواقع ، بل هى مخلوق له بداية ونهاية معروفتان وبالتالى له عمر محدد . . هو الزمن الذى يستغرقه تتابع صفحاته من أول كلمة الى آخر كلمة . . هذا الرجل وتلك المرأة اللذان التقيا فى الرواية وتحابا مثلا لا يجب أن ننظر اليهما على انهما قد سبق أن التقيا وتحابا فى العالم الواقعى . . فى الحياة اليومية . . بل هما يلتقيان ويتحابان مئات المرات بل وملايين المرات على صفحات العمل الروائى فحسب . . وفى كل مرة يقرأ هذا العمل الروائى أيضا . . ولا شىء غير ذلك . . أو بعبارة أخرى ليس ثمة زمن يقاس به زمن العمل الروائى . . بل هناك زمن واحد لا غير . . هو زمن العمل





الروائى فحسب وهذا ابسط متطلبات النظر الى العمل الروائى « كابداع » لا « كتسجيل » .

ولذلك فاننا يجب ان نقرر أن البطل الروائى ليس له ماض .. عاش فيه لانه انما يعيش فى عالم الحاضر المستمر .. ولا يعيش فى عالم غير ذلك .. ان الزمن الروائى زمن قائم بذاته ولذاته يلقى كفايته ومشروعيته من ذات وجوده وليس من وجود زمن آخر يعادل به ويلتقط ــ كما فعل بروست ــ بالذاكرة .

الزمن الروائى الجديد

ان الرواية الجديدة لا تقص علينا حدثا ماضيا بل هى تبسط أمامنا حقيقة ــ حقيقة من نوع خاص ــ تدور امامنا . وعندئذ يتجلى الزمن الروائى . فهو زمن ليس قبله زمن آخر .. وليس بعده أيضا زمن آخر . لماذا ؟ لانه ليس ترديدا أو تمثيلا لزمن واقعى يمتد قبله أو بعده .. ان الزمن الروائى لم يكن له وجود قبل انبساط العمل الروائى امامنا .. وهو يصبح لا شىء ايضا بمجرد أن يصل الى ذلك العمل الى نهايته .

ان الزمن الروائى باعتباره عملا ادبيا أداته الوحيدة هى اللغة يبدأ بكلمة وينتهى بكلمة .. وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائى .. أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائى وجود .. اننا نستطيع أن نستطرد من ذلك فنقول ان « الزمن الروائى بناء أدبى خال من كل زمن » وذلك لأن العمل الروائى ــ على حد قول الآن روب جرييه ــ ليس شاهدا على واقع خارجى .. وانما هو واقع من نفسه ولنفسه .. واذا كان لم يحدث شىء قبل الكلمة الاولى من العمل الروائى فلا شىء يحدث بعد كلمة « النهاية » .. ان المستقبل الوحيد الممكن بالنسبة لأى عمل روائى هو ان يحدث من جديد أى أن تعاد قراءته كما يعاد عرض الفيلم .. فعندئذ ينبسط الزمن الروائى وهو قابل لذلك الى ما لا نهاية بعد أن أوضحنا أن الرواية الجديدة تدعى « زمنا منبت الصلة بكل زمن » ننتقل الى تسجيل خصيصة أخرى من خصائص الرواية الجديدة .. يرى ميشيل بيتور ان الحكاية توسع من زماننا فان ما نعرفه عن العالم ليس ما لمسناه وخبرناه فحسب بل وما حكاه لنا الآخرون عنه وما أكثر ... وعلى ذلك فان زماننا ليس الزمن الذى نعيشه فحسب بل يضاف اليه كل تلك الازمان التى يحكى لنا عنها . ولكن كانت اللحظة الحاضرة وحدها هى الحقيقة الملموسة فى كل هذا البنيان الزمنى المحيط بنا فانه يبين تماما اننا نعيش فى اطار وهمى . « فالمحاولة التى يقوم بها الانسان للاحتفاظ بصور ثابته عن امور وأشياء أو أشخاص محاولة محكوم عليها بالفشل مقدما » وجزء كبير مما ينقل الينا بالحكاية ، أى جزء كبير من اطارنا الزمنى ؟ لا يمكن التحقق منه ، ومن ثم نحن نعيش فى وهم يتضخم كل يوم .

الوجود والزوال

وربما كان هذا هو الموضوع الذى دارت حوله رواية « التعديل » (١٩٥٧ م) لميشيل بيتور . اننا لنتساءل معه ما هو الجانب الموضوعى للزمن ، فنجد انه هزيل للغاية ، هو افعالنا ذاتها لحظة اتيانها .. ومن خلالها نحقق وجودنا الذى سرعان ما يتحول الى زوال .. ويضاف الى الاطار الوهمى الذى يحيط بنا . ولهذا نجد الاتجاه لدى ميشيل بيتور وكتاب الرواية الجديدة الى التشبث « بالمكان » بدلا من الزمان . فنراهم يتخلون عن الحكاية المسرودة بتسلسل تفصيلى . ويتخذ « الديكور » أهمية أكبر من الشخصية لأن الشخصية كما قلنا انما هى تحقيق للذات من خلال أفعال تتابع فى الزمن . ولهذا فان اقصاء الزمن يستوجب فى اعمال « الرواية الجديدة » اذابة الشخصية فى وجود موضوعى أرحب منه وهو المكان . لا حظ مثلا العلاقة فى رواية « التعديل » بين الفتاة سيسيل ومدينة روما . أى انه طالما كان الزمان احساسا داخليا بتتابع احداث فان الرواية الجديدة تسعى الى التحلل من ذلك العنصر الذاتى فى الوجود الانسانى للاتصال بوجود خارجى أكثر موضوعية .. وذلك عن طريق تسجيل « مكانيات » محيطة بالانسان يدور فى فلكها .

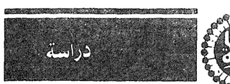


وهكذا تتخلص الرواية الجديدة من « التعبيرية » وتتحول الى « الوصفية » وتصبح رواية « موضوعية » اكثر منها رواية « ذاتية » فنجدها تتكلم عن « وجود » أو عن « عالم » أو عن « مكان » بدلا من ان تتكلم عن « حكاية » ولما كان الزمن كما رأينا عن بيتور ورفاقه كتاب الرواية الجديدة تحقق الانسان من وجوده من خلال افعال واحداث .. فالزمن احساس والاحاسيس مرتبطة بالنفس . وكل ما هو داخلى معرض عنه فى « الرواية الجديدة » ولهذا فانها مهما بدا الوصف الخارجى فيها مرتبطا « بعين راء » أى « بعين انسانية » فانها تتحاشى ان تكون فى النهاية « رواية سيكولوجية » ويرى كتاب الرواية الجديدة وفى مقدمتهم الآن روب جرييه أن كل أولئك النقاد الذين نظروا الى أعمالهم من زاوية سيكولوجية أو نقبوا بحثا عن دلالات سيكلوجية خلف بنائياتهم الوصفية قد تنكبوا السبيل الصحيح لفهم أعمالهم الروائية واصيبوا بخيبة أمل لانهم لم يستطيعوا من خلال تقصياتهم هذه أن يصلوا الى شىء محقق ان لم يكن قد اهتدوا الى كثير من الاحكام الخاطئة .

اقصاء الزمن

ان اقصاء الزمن باعتباره عنصرا ذاتيا من البناء الروائى عند الآن روب جرييه ورفاقه من الروائيين الجدد يحول الرواية الى عمل بصرى ويقصيها عن ان تكون عملا تأمليا تقييميا ، العالم هو موضوع الاستكشاف وليس للحكم عليه . فالرواية السيكلوجية والاجتماعية أيضا تتضمن عرضا وتعليقا على المادة الروائية من خلال الشخصيات وافعالهم . انها اذن أعمال هدفية قيمية تعرض شرورا وآثاما وانحرافات تعمد الى الادلاء برأى فيها سواء صراحة أو ضمنا . فهى تتضمن موقفا من جانب الروائى ومن جانب القارىء تتضمن موقفا أيضا أو على الأقل تفترض تقبلا لاتخاذ موقف ازاء ما سيطرح عليه . أما فى الرواية الجديدة فنحن إزاء روائى مثل فنان يبسط على مساحة مسطحة حركات واشكالا دون أن تكون لهذه الاشكال والحركات من ايماءات غير ما بدت عليه فحسب . وكما ان الفن التشكيلى الحديث قد توصل عن طريق حذف عنصر المحاكاة الى « اللوحة التجريدية » فقد توصلت الرواية الحديثة من خلال حذف عنصر الزمن الواقعى الى « الرواية المكانية » ◆





● من التراث اللاتيني ●

بترونيوس مؤلف الساتيريكا أو القصة الساخرة

د. أحمد عتمان

إشتهر هذا الكاتب بإسم بترونيوس أربيتر (الحكم = Petronius Arbiter) ولكنه يؤخذ عند معظم الدارسين على أنه هوتيتوس بترونيوس نيجر (Petronius Niger Titus) الذى كان قنصلا حوالى عام ٦٢ م ومات عام ٦٦ م . ويعرف إنجازه الأدبى خطأ بعنوان « ساتيريكون » (Satyricon) ذلك أن العنوان الصحيح هو « ساتيريكا » (Satyrica) أو « كتب الساتيريكا » (Satyricon libri)

أما شهرة بترونيوس على أنه الحكم (Anliten) فقد جاءت من حديث تاكيتوس عنه حيث قال :(«الحوليات» الكتاب السادس عشر ١٨) : يستحق بترونيوس منا كلمة فهو رجل قد قضى أيامه فى النوم ولياليه فى العمل حيث أدى واجباته المعتاده ومارس هواياته . وإذا كان الآخرون قد حققوا أمجادا بعرق الجبين فإن بترونيوس قد تمرغ فى الكسل والمجد . ولكنه لم يكن رجلا مسرفا أو شهوانيا . . وأبدى سلوكا حرا فى القول والفعل وتمتع بقدر هائل من الإكتفاء الذاتى . . وعندما عين بروقنصلا فى بيثينيا ثم قنصلا منتخبا فيها بعد فإنه أظهر طاقة ونشاطا فائقين فى الادارة . ثم إنقلب حيث غلبته الرذائل الأصيلة فيه أو المكتسبة ودخل دائرة نيرون الضيقة وأصبح « حكم الرشاقة » (Arbiter elegantiae) فى بلاط هذا الإمبراطور حيث نجحت مشورته فقط فى تجريد المتعة من السوقية وتعرية الرفاهية من الفظاظة » .

تقع « الساتيريكا » فى ستة عشر كتابا على الأقل وصلتنا منها شذارت من الكتاب الرابع عشر وفقرة طويلة بعنوان « مأدبة تريما لخيو » (Trimalchionis Cena) ربما هى فقرة من الكتاب الرابع عشر والخامس عشر . ولدينا أيضا شذرات من الكتاب السادس عشر ومن بعض الكتب الأخرى . ومن الواضح أن هذا المؤلف قد كتب فى النصف الثانى من عهد نيرون . وهناك مقطوعات شعرية مقتطفة من هذا المؤلف أى منسوبة إلى بترونيوس ووردت فى الانثولوجيا (أى مختارات الشعر) اللاتينية .

ويثير هذا المؤلف جدلا واسع النطاق من حيث بنيته وحبكته والنوع الأدبى الذى ينتمى إليه والأسلوب والقصد من تأليفه . ولم يثر أى عمل أدبى لاتينى . مثل هذا الكم من التساؤلات المطروحة حول « الساتيريكا » وهذا العنوان نفسه قد يعنى « قصص ساتيرية » أو « حكايات عن الإفراط فى المجون » وهى تذكرنا بما شاع قديما أى « حكايات ميليتوس » (Milesiaca) و« حكايات الرعاة » (Poemenica) وهو ما يعود بنا إلى الأصول الأولى لفن القصة عند الإغريق . وهناك بعض العلماء الذين يربطون « الساتيريكا » بكلمة « الساتورا » (Satura) ومن ثم يربطون مؤلف بترونيوس بفن الهجاء .

وربما خلط معاصرو بترونيوس بين الكلمتين الساتيريكا والساتورا ولكنهما فى الواقع جد مختلفتين . ولا يصح أن نربط بينهما رغم أن بترونيوس يدين بالكثير لشعر الهجاء . فهو مثلا يدين طوراتيوس بوصف مأدبة الغداء (قارن هوراتيوس : الهجائيات : الكتاب الثانى ٨) ويبدو هذا الدين جليا فى رسم الشخصيات الصغرى وتوظيف المعارضات الأدبية وروح الفكاهة . وربما إستعار بترونيوس فكرة خلط الشعر بالنثر فى قصته من مؤلف فارو « هجائيات مينيبوس » (Menippeae Saturae)وهو الشكل الأدبى الذى كان لا يزال على قيد الحياة بدليل أن سينيكا ألف فى ذلك الوقت « تأليه الإمبراطور كلوديوس (أو Apocolocyntosis) وبرغم الفارق فى المستوى والأفق فإنه يمكن القول بأن « الساتيريكا » تطوير لهجائية فارو . وجدير بالذكر أنه قد نشرت مؤخرا شذرة شعرية نثرية يبدو أنها جزء من قصة ذات عناصر عديدة ومتنوعة كتبت بالإغريقية مما يعنى أنه من المحتمل أن تكون « للساتيريكا » سوابق أو نماذج إغريقية[1] .

ومن خلال ما وصلنا من « الساتيريكا » نرى بترونيوس يقدم مغامرات بطله الذى لا يتسم بسمات البطولة التقليدية ويدعى إنكولبيوس (Encolpius)وهو شاب تربى على النظام القديم ولا يملك ما لا ولا أخلاقا . أما غلامه المأبون جيتون (Giton) . فهو أنيق وداعر . وتغدو تروح ، تذهب وتزوح أمام ناظرينا شخصيات أخرى مختلفة مثل كوارتيللا (Quartella) كاهنة بريابوس إله المجون والفسق وإيومولبوس الشاعر المدرسى الفاسد . ولا يمكن أن نعرف على وجه التعيين إلى أى مدى رسمت هذه الشخصيات الثانوية بعناية ولكننا نعرف تماما أن الذى يمسك بكل خيوط الحبكة فى القصة هو إنكولبيوس راوى الأحداث والمراقب لكل تطوارتها . إنه ضحية مضحكة تتعرض دائما لضربات القدر فتعلو مرة إلى أعلى عليين ثم تهبط أسفل سافلين . يعيش إنكولبسو ليومه فقط

وليس له غد . إنه مريض يشبع شهوته بالنظرات التى يختلسها ويعانى من شعوره بالعجز .

إنه يتفاخر بشجاعته فيبدو متهورا وجبانا محبا للخصام بسبب أو بغير سبب ودون هدف ، وهو عصبى المزاج بصفة عامة . وإذا كانت القصص الإغريقية « الرومانتيكية » قد إعتادت أن تقدم الحظ معاكسا ومشاكسا للبطل والبطلة فإنها فى النهاية تجعل الحب الصادق ينال ثوابه الجزيل . وعلى أية حال فإن بترونيوس يسخر من مثل هذه القصص ، والعشاق عنده غير محظوظين أيضا ولكنهم خائنون . فالفضيلة المحكمة والمنتصرة فى القصص القديمة تخلى مكانها للرذيلة التى تفشت بعد الإحباط . ويبدو أن بترونيوس لا يرمى إلى زرع مبدأ أخلاقى معين وإنما هو يسعى فقط إلى أن يهدم أو يسخر من بعض المواقف الكوميدية . ووجد مادة عريضة فى الملحمة والقصة الرومانتيكية . فإنكولبيوس الجوال غير البطولى يطارده غضب بربابوس ، كما يطارد بوسيدون أو ديسيوس أو كما تطارد يونو آينياس . وهو مثل أدويسيوس يلتقى بالساحرة الأسطورية كيركى (١٢٧ وما يليه) وهو أيضا مثل اينياس يهاجم إنتقاما من أعدائه . على أن بترونيوس يكتب لصفوة من المثقفين القادرين على إلتقاط الإيحاءات المتفرقة والمنثورة هنا وهناك . وعلى سبيل المثال يأتى دخول هابيناس (Habinas)إلى حفلة تريمالخيو على نفس الصورة التى جاء بها دخول الكيبيا ديس إلى مأدبه أفلاطون . ولأن بترونيوس قد أفاد كثيرا من الناثرين والشعراء فإن هذا قد دفع كثيرين من النقاد للاعتقاد بأنه عمد إلى خلط الأجناس الأدبية ولا سيما القصة الرومانتيكية والقصيدة الهجائية والملاحم والإليجيات والميموس والمقال الفلسفى والخطابه . وبذا وصل إلى خلق خلطة أدبية أصيلة ولكنها غير كلاسيكية أى مضادة للروح الكلاسيكية الفاصلة بين الأجناس الأدبية . ولعل « تناسخات » أوفيديوس تقدم سابقة مماثلة من حيث التنوع والتعدد فى العناصر المكونة للعمل الأدبى .

هناك قصيدتان طويلتان وردتان فى ثنايا « الساتيريكا » وهما بعنوان « فتح طروادة » (Troiae halosis)وتتكون من ٦٥ بيتاً إيامبياً و« عن الحرب الأهلية » (De bello civili) وتتكون من ٢٩٥ بيتاً سداسياً . وتواجهنا مشكلات مستعصية فى تفسير هاتين القصيدتين ولا سيما الثانية منهما . فماذا يقصد المؤلف بهاتين القصيدتين ؟ أأن يضرب مثلا لما ينبغى أن تكون عليه الملحمة ؟ أم هو يعارض لوكانوس ؟ فإيومولبوس الذى سبق أن قدم لنا على أنه وغد أو دجال يسوق إلينا هذه القصيدة بإعتبارها أنموذجا لما ينبغى أن يتبعه شعراء الملاحم الذين عليهم أن يتركوا الطرق المبتذلة للمؤرخين ، ولكم إنتقد لوكانوس لأنه نظم ملحمته كمؤرخ لا كشاعر . إذن من المرجح أن بترونيوس ينتقد لوكانوس على نحو غير مباشر . وبنفس المعيار يمكن إعتبار المقطوعة الثانية الإيامبية ضربا من المعارضة الساخرة لسينيكا .

وقصة بترونيوس من حيث الحدث والشخصية واقعية إلى حد مذهل ، فالعنف والسوقية والتدهور هى السمات التى تشوه مجتمع هذه القصة . أما مشاهد الجنس فالقصد منها دغدغة مشاعر القراء وإن كانت أحيانا قاسية فى إنتقاداتها وفى الواقع فإنه من النادر أن تصادف فى هذه القصة سخرية لطيفة تنشد تعاطفنا أو أحاسيس رقيقة تصل إلى قلوبنا . وفى وصف بترونيوس لوليمة تريما لخيو تمتلىء بما يقدم إلينا ن تهكم مفعم بالفضائح ، ولكن تصوير بترونيوس للعتيق المليونير بطل هذه القصة ورفاقه تصوير بارع وأصيل . وفى هذا المجال لا يبارى بترونيوس أحد من المؤلفين الرومان بإستثناء الكوميديا والميموس . ذلك أن بترونيوس فى تصويره لعالم العبيد والعتقاء لا يكتفى بالرسم الكاريكاتيرى بل يغوص فى أعماق الشخصية منقبا فى أغوارها عن الطموحات التى لا يمكن تحقيقها وعدم الأمان المصاحب لهذه الشخصية المريضة مرضا مزمنا . نعم فتريمالخيو شخصية معقدة ، إنه الآن يتمرغ فى الرفاهية وخداع النفس ولكنه قد واجه مجتمعنا قاسيا وضاريا بأساليب من نفس جنس ما واجه . وتريما لخيو برغم غلظته وسطحيته ليس شخصية كريهة تماما فهناك شىء ما يشدنا إليه .

وبالنسبة للحبكة القصصية فهى غير مترابطة وتكثر بها الأحداث العرضية والإستطرادات المطولة فى موضوعات هى فى حد ذاتها مهمة مثل مشكلات التربية ، ولكنها أى هذه الإستطرادات تهدم البنية القصصية هدما . وربما يتغير المكان فى القصة أكثر من مرة ولكن الأحداث تجرى فى مكان واحد بكامبانيا مع فترة تنقل بسيطة إلى ما سيليا (مرسيليا) فى كل ما وصلنا من هذه القصة . المهم أن قصة بترونيوس بوحدة عضوية .

ومن حيث اللغة يلاحظ أن بترونيوس يراعى مستوى كل شخصية على حدة . وهو يلجأ للشعر كلما عنَّ له ذلك وربما لكى ينقل العواطف بصورة أفضل أو سعيا وراء مزيد من التسلية والمتعة . ولقد برع بترونيوس على نحو خاص فى السخرية من مدعى الثقافة . فإنكولبيوس وجيتون يتجادلان أحيانا كما لو كانا فى مدرسة عليا للخطابة . وهناك شخصيات أخرى عنده تتأنق فى حديثها أو تتدفق فى هرائها أو تتحدث بلسان السماء إذا سنحت لها الفرصة . ويرسم العمل ككل صورة درامية للحياة الرومانية فى عصر نيرون . ويعيد صياغة بعض الأحاديث الفعلية التى كان يمكن أن تدرو آنذاك بين أفراد الطبقات الدنيا مع بعض لمحات من اللغة السوقية مثل عبارة « كان يا ما كان أيام زمان . . . . » (Olim oliorum) . بل هناك عبارات بذئية ترد فى النص

ومن المؤلفين المحدثين الذين تأثروا ببتيرونيوس فى إنجلترا نذكر هنرى فيلدنج H. Fielding (١٧٠٧ - ١٧٥٤ م) ولا ننسى توبياس جورج سموليت T.G. Smollett (١٧٢١ - ١٧٧١ م) . أما لورس ستيرن L. Sterne(١٧١٣ - ١٧٦٨ م) فقد نضحت قصصه بتأثيرات بترونيوس . ومن فرنسا نكتفى بذكر فرانسوا رابليه F.Rabelais(١٤٩٤ - ١٥٥٣)

فلبترونيوس بصمات واضحة فى مؤلفاته . ومن كتاب القرن العشرين نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى جميس جويس وروايته « عوليس » وإلى ت . س . إليوت و« الأرض اليباب » ◆

الحواشى :

(1) P. Parsons "AGeek satyricon?" BICS 18 (1971) PP. 53-68

(٢) يمكن للقارىء العربى أن يقرأ الرسالة التالية عن بترونيوس : طلعت عبد الرازق زهران : فن القصة الرومانية وخصائصه من خلال بترونيوس . رسالة دكتوراه مقدمة لجامعة الأسكندرية ١٩٨٦ وراجع :
A.M. Caneron Myth and Meaning in Petronius Eone nodern Comparison Latomus 29 (1970) pp 397-425



أكتوبر والشاى المر

حجاج حسن آدول

كلما اقتربت إحتفالات نصر أكتوبر ، يتمدد الضجر فى صدرى ويحتل صفحة وجهى اكتئاب ثقيل . تحاصرنى الأناشيد الساذجة والمقالات الزاعقة ، تحتل صفحات الجرائد وجوه متحذلقة ، تلتزج بشاشة التلفاز جماعة النفاق تدَّعى الإنفعال والحماس . ثم تختم الإحتفالات بالاستعراضات البلهاء . . تهليل ، تطبيل ، مولد .

لا أحب ، بل صراحة أكره هذا الضجيج ، فهو يشوشر ويزاحم تسلسل ذكرياتى الصادقة والخاصة عن نصر أكتوبر . مسعد يفرض نفسه على أولا . كان صيادا من المنزلة . له زوجة وابنة رضيعة . إنه أول شهيد فى جماعتى . كنا متقدمين فى سيناء ، نحتل موقعاً جديداً فى عصر يوم ٧ أكتوبر . فاجأنا العدو بقصف مدفعى مركز علينا . ولأن لكل منا أجل ، ومسعد أجله أن يموت بعد دقائق . توقفت بجوارنا ثلاث عربات تحمل الغاماً ، تركها سائقوه وانضموا لنا فى حفرنا البرميلية حتى ينتهى القذف . ولأن آجالنا لم تحن ، كانت الألغام منزوعة المفجر . عندما الفى مسعد بنفسه فى إحدى الحفر ، سقط على من سبقه ، لذا خرج منها فى عدو سريع ليلقى بنفسه فى حفرة أخرى . لكن فى نفس هذه اللحظة كانت احدى العربات حاملة الألغام تنفجر إثر اصابة مباشرة ، فتتطاير شحنة الألغام شظايا وكاملة . شظية منها كإنها صنعت وكتبت باسم مسعد . صفرت وأزت وانطلقت إليه وهو طائر لم يسقط فى حفرته بعد . تقاطعت مع رأسه فصدمته اسفل خوذته الحديدية بأعلى الصدغ . لا يعلم أحد ، هل صرخ مسعد ؟ هل تألم كثيرا ؟ أم مات فورا .

انتهى القذف . اكتشفنا موت مسعد . تشوَّه . الشظية مشرشرة ، نحاسية ، بشعة ، نصفها داخل الوجه والنصف بارز منه وقد تمزق رباط الخوذة الجلدى وتجلط الدم عليه . واريناه على تبة صغيرة . فى كل تقدم وفى كل موقع جديد نوارى شهداء ونخلى للخلف الكثير من الجرحى والمشوهين .

سنوات الحرب قاسية ، دموية ، لاصقتنا كرفقاء سلاح فعصرتنا صداقة عميقة لا توصف . من عاد منا للحياة المدنية لم يعد كما كان . ندوب وتشوهات شاهت بها نفوسنا . مرارة حنظل لا تذوب مع الزمن .

قبل أن تمر سنتان زارنى رفيق حرب . ولا نعلم لم تملكت اذهاننا فكرة زيارة عائلة مسعد . ذهبنا . . دخلنا قريته ، جرداء بائسة ، مررنا بجوار الشاطىء ، المراكب الخشبية معظمها مكوم ومقلوب على الرمال والترقيع صارخ فى قاعها . أَخَذَنَا طفل حتى المقهى البسيط .

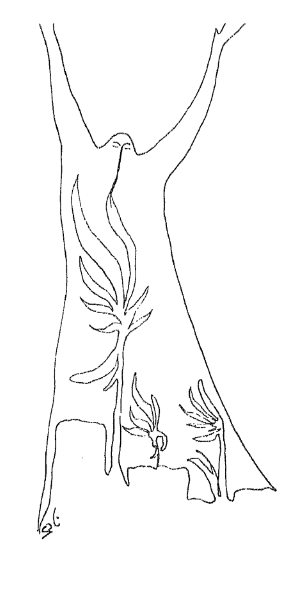
بالأحضان اخذنا أبا مسعد . يعلم سِمَاتَ وجوهنا جيدا . شربنا أكواباً من الشاى المر . تجمدت الدموع فى عيوننا . أصر أن نزور الأسرة . الفقر فى كل شبر بالمنزل . صورنا مع مسعد على جدران باهتة غير مستوية . أتت أم مسعد . عجوز . ذابت الدموع فجرت حارة على الخدود . دخلت علينا أرملته كسيرة تجر ابنتها التى تسير بالكاد وتصرخ متشبسة بجلباب أمها . تخاف منا ، تشيح بوجهها عنا . لِمَ ؟ هل رأت وشمت دم ابيها الذى سال على أيدينا يوم حملناه قتيلا مشوها ففزعت ؟ .

عند خروجنا من قرية الصيادين . اقسمنا ألا نكرر زيارة منزل أى شهيد . الآلام مازالت عميقة تنزف .

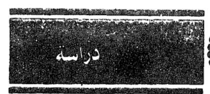
جاء احتفال ٦ أكتوبر هذا العام . قضيته محاصرا فى بيتى . فاليوم يتمدد الشعب فى المنازل ليستريح من العناء الذى تجرعناه نحن . اختلطت الأناشيد المبتذلة التى تثيرنى بمناقشات عن منزلنا القديم الذى يشاور عقله ويتساءل . . متى أسقط بهم ؟ فازداد عصبية .

صباح السابع من أكتوبر . عندما اضافت زوجتى كلمة واحدة بعد صباح الخير . اطحت بكل ما هو قريب من يدى . ثورة غضب مكبوتة تنفجر كالألغام قاتلة مسعد .

اتجهت لعملى ، مررت بميدان المحطة القذر واكوام القمامة تعلو فيه يوما بعد يوم فى اشكال غير هرمية . وجه مسعد المشدوخ وهو متكوم فى حفرته يملأ قلبى . الأناشيد المملة مازالت تطن ذبابية فى أذنى وتثيرنى . جلست على مكتبى . طلبت من سيد ساعى البوفيه الشاى المعتاد بسنة السكر الزائدة ، فأنا احب الشاى حلوا . آكل سندوتش الفول واقرأ الجريدة ، الوجوه اللزجة تبتسم فى حبور وحذلقة . أقلب الصفحات بلا أى اهتمام ، مجرد عادة ، صفحة الفن ، خبر بسيط صدم عينى كقنبلة زنة ألف رطل . زلزلت كيانى ، ملأتنى حسرة وشظايا غضب ، موسيقار شهير يلحن ثمانية عشر نشيدا لأكتوبر ويقبض سبع وعشرين الف جنيها . . ثرت . . لم استطع ازدراد ما بفمى ، ألقيته وباقى الطعام فى سلة القمامة . أطحت بالجريدة فطارت متناثرة على الأرض . تركت مكتبى ، وقفت بالباب وحذائى على الصفحة الأولى للجريدة والوجوه المتحذلقة . . أصيح . . يا سيد . . يا سيد . . هاتلى الشاى مر يا سيد ◆







الخطاب : نافذة على العالم الخاص والعام

خطابات المركيزة دوديفان

د / هيام أبو الحسين

٢٤ ● القاهرة ● العدد ٧٤ ● ٢١ ذو الحجة ١٤٠٧هـ ● ١٥ أغسطس ١٩٨٧م ●

قبل أن يعرف العالم الصور الخاطفة التى ترسلها الأقمار الصناعية من البلاد النائية ، ويباغتنا بها التليفزيون فى عقر دارنا ، كان الانسان يأنس الاستماع للمذياع . . وكان المذيع يحرص على إتقان الحديث ، وحسن الالقاء ، كى يجذب إليه الانتباه . . . وكان ذاك الصوت « الرخيم » ، الذى تنقله موجات الأثير ، يحمل المستمع على التفكير ، فيحاول بذهنه وخياله أن يستخلص صوراً من الكلمات ، ويعيش الأحداث التى يرويها المذياع . . . وقبل اختراع المذياع كانت الصحيفة اليومية ، أو الأسبوعية ، أو الدورية ، هى وسيلة الاتصال بين الفرد والمجتمعات وبين المجتمع المحلّى والعالم الخارجى . . . وقبل اختراع وانتشار تلك الوسائل الإعلامية « الجماهيرية » كان « الخطاب » هو الوسيلة الوحيدة للاتصال ، يحمله الحمام الزاجل عبر الفضاء ، أو ينقله فارس مقدام ، أو مسافر أمين يستقل عربات النقل البطىء التى تجرّها البغال والحمير . . . وهكذا كان الخطاب يربط بين الأمم والبلدان .

وفى مجال الحياة الخاصة ، كان الخطاب أيضاً هو جسر الوصال بين من فرّقت شملهم الأيام . . . وكانت الخطابات أحاديث ذات شجون ، قضى عليها اليوم انتشار التليفون : فما أسهل ان يدير الانسان قرصاً ببضعة أرقام ليأتيه الصوت الذى يبغيه ، ويلبى النداء . . .

وليس فى نيتنا أن نخوض فى المقارنة الأزلية بين المقروء والمسموع ، ولكن . . كم من كلام يذهب أدراج الرياح ، ويبقى الكتاب !

وفى الدوائر الأدبية هناك صنفان من الخطابات : الرسائل المتبادلة بين الجهابذة ، والرسائل التى خطّها أناس عاشوا للأدب ورعوه . . . وتركوا خطابات ذات قيمة توثيقية وجمالية ، والأدب الفرنسى يهتم منذ أمد بعيد بكلتا الفئتين لما لهما من مزايا عديدة ، ليس أقلها كون الخطابات يتم تبادلها بين أفراد توثقت بينهم الصلات مما يجعلها أكثر صدقاً وصراحة بالمقارنة بغيرها من الكتابات التى توجّه لسواد القراء . وخطابات مشاهير الأدباء أصبح جمعها ، وتمحيصها ، ونشرها ـ مزوّدة بالحواشى والتفسيرات ـ عملاً يحسب لمن يقوم به ، وخدمة جليلة للدراسين والبحّاث : ذلك أن الأديب كثيراً ما يفصح فيها عن أشياء توضح ما فى اعماله من ايماءات ، وقد يفضى بذات نفسه إلى صديق بشكل يفوق « الاعترافات » . وكم من « خطاب » ألقى على الانتاج الأدبى مزيداً من الأضواء ، وأبرز معالم المسار الفكرى ، و« تاريخ » بعض الروائع من حيث بزوغ فكرتها فى عالم الوجود ، وتحديد منابعها النفسية الخفية ، أو مصادرها الإجتماعية أو الجماعية . وهذا النوع من الرسائل قد يكون فى نفس الآن مؤشراً للاتجاهات الفكرية فى وسط « جغرافى ثقافى » محدد . فالأديب قد يسترسل فى « الحديث » عن هذا الفن أو ذاك .

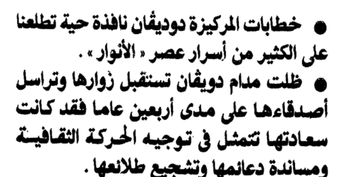
أو يدلى عن قراءاته ببعض التعليقات ، وحينئذ نجد فى تلك الرسائل تقييما للقدامى والمعاصرين ، يعتبر من أجمل وأعمق

صفحات النقد « الصريح » . وهناك رسائل مشهورة مثل ذلك المتبادلة بين « اندريه جيد » « وبول فاليرى » والتى تضم رصداً للحركة الأدبية فى مطلع القرن العشرين . وخطابات فولتير إلى مشاهير عصره ــ بما فيهم الملوك والأمراء ــ وثيقة أدبية وتاريخية بلا نزاع . ومن بين هؤلاء الذين حظوا بصداقة فولتير وظلوا يراسلونه أمدا طويلاً من السنوات فى ذلك القرن الثامن عشر الحافل بالمناقشات ، والمراسلات ، والتنقلات ، وارهاصات الانقلابات والثورات . . . المركيزة دوديفان : امرأة عشقت الأدب والفن ، مثلما عشقت كل ما فى الحياة من « جمال » ؛ وماتت عن ثلاثة وثمانين عاما ، وهى مازالت تحتفظ بحسّ مرهف وقلب شاب تضرب بها الأمثال .

ولدت مارى دو فيش فى قصر منيف بالريف عام ١٦٩٧ ، وعاشت طفولتها وصباها فى أقليم بورجونديا الشهير بكرومه وهضابه ووديانه ؛ ثم انتقلت إلى باريس حيث عرفت باسم زوجها الماركيز دوديفان . لكن الزوج الطموح كان كثير الانشغال عن زوجته الحسناء مما أدى إلى الانفصال . . . وترك الماركيز مكانه للدوق فيليب دورليان الذى ظل وصيًّا على عرش فرنسا حتى عام ١٧٢٣ ، والذى شمل برعايته وحدبه مدام دو ديفان ، فتعرفت بفضله على كبار الشخصيات التى كانت تحرك دقّة الأمور آنذاك ، علانية أو فى الخفاء ؛ فعلمت ما لم يعلمه الكثيرون غيرها عن خفايا البلاط . ومنذ ذاك الحين وإلى أن قضت نحبها عام ١٧٨٠ ــ أى قبل قيام الثورة الفرنسية ببضعة أعوام ــ أمتزجت حياتها بأحداث عصرها ، ونجد صدى ذاك الامتزاج فى الرسائل التى تبادلتها مع أصدقائها من مفكرين وأدباء وهى رسائل تنم ــ بشهادة الجميع ــ عن وعى بالتاريخ ، وحسّ أدبى رفيع ، وعمق سيكولوجى أكيد .

ولكى يدرك القارىء مدى ثراء تلك « الخطابات » لابد أن ننوه بأن المركيزة دو ديفان عاصرت عدة عهود متتالية حافلة بالتغيرات . فقد وُلدت فى عهد لويس الرابع عشر « الملك الشمس » الذى عرفت فرنسا فى ظله ازدهاراً داخلياً وإشعاعاً خارجياً جعلها قبلة الأنظار . غير أنه تزوج عام ١٦٨٤ من سيدة متزمتة هى مدام دو مانتنون ، وتحت تأثيرها دخل فى أزمة حادة من الورع والزهد والتقوى ، ثقلت وطأتها على فرنسا ، واشتد بالفرنسيين الملل والضيق ، وتحملوا ذاك التزمت صاعزين ، فى انتظار التغيير . . . وبعد ان مات الملك خرج الجميع من صمتهم ، وراحوا يجهرون بآرائهم ، وينهلون من الملذات التى حرموا منها زهاء عشرين عاما من الزمان . وربما كان ذلك من الأسباب الأساسية التى دفعت بهم إلى التحرر المفرط من العقيدة ، والفكر ، والسلوكيات اثناء « عصر الوصاية » ، وهى الفترة الانتقالية بين وفاة لويس الرابع عشر (١٧١٥) وبلوغ لويس الخامس عشر سنّ الرشد (١٧٢٦) . كذا عاصرت هذه المركيزة لويس الخامس عشر الذى ظل فى الحكم حتى عام ١٧٧٤ ، والذى سادت فى عهده الكثير من المفارقات : فقد ازداد البذخ والانفاق من جانب الحاكم والنبلاء ، واشتد فى نفس الآن بؤس الفقراء . أما العلماء والأدباء فقد ازداد ابتعادهم عن الملك والبلاط ، وان ظلّوا يحتمون بأصحاب الجاه والألقاب ؛ وعملوا جاهدين لتغيير الأفكار والأوضاع ، رغم تعرضهم للسجن والاضطهاد . وهذه المفارقات التى قد تبدو فى صورة « متناقضات » كانت تحكمها فى الواقع علاقة منطقية تربطها بأسباب جعلت منها ضربا من الحتميات ! فلما تولّى لويس السادس عشر مقاليد الحكم (١٧٧٤ - ١٧٩٢) كان اصلاح الحال من المحال ، بعد أن ثقلت الديون ؛ وراح أصحاب النفوذ يتهربون من « الالتزامات » ويستغلّون أسوأ استغلال ما لهم من « ميزات » . وإذا كانت مدام دوديفان لم يمتد بها العمر لترى الأحداث الدامية التى واكبت « ثورة الجياع » ، فقد شاهدت قبل


★ اندريه مالرو ★




بودلير

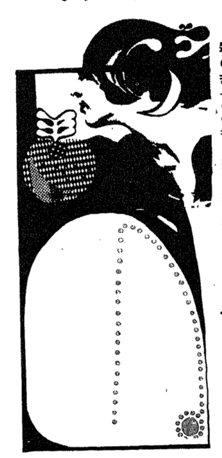
وفاتها (١٧٨٠) احتضار الملكية ، واشتداد شوكة البرجوازية التى كانت تتحكم فى المال ــ عصب الحياة ــ والتى ضيقت الخناق على الحاكم وأتباعه لتطيح بالنظام .

هذه هى الملامح الأساسية أو الخلفية السياسية الاقتصادية لتلك الحقبة التى تمّ تبادل الخطابات بين المركيزة واصدقائها العظام . هذا وقد تناول كثير من النقاد حياة ومراسلات مدام دوديفان ، وأحدث ما ظهر بهذا الصدد رسالة دكتوراة ناقشتها باحثة ايطالية تدعى بنيديتا كراقيرى ، وقامت بنقلها إلى الفرنسية سيبيل زاقير وتحت عنوان « مدام دوديفان وعالمها » (دار نشر دو سوى ، ١٩٨٧) .

وعالم مدام دوديفان هذا كان فى البداية عالم الدسائس والمؤامرات الذى دلفت إليه متأبطة ذراع الوصى على العرش ألا وهو دوق دورليان . وقد تعلمت فيه بالطبع المكر والدهاء ، وازدادت معرفتها بالنفس البشرية بعد مارأت الوصولية تحقق مآربها عن طريق الخنوع والنفاق . . . كما تعلمت كيف تزن مشاعرها بميزان حسّاس ، وتتكيف مع الجو ، سواء فى وقت الجد أم اللهو . . ! لكنها رأت أيضاً كيف تُساس الأمور ، وعرفت الكثير عن استغلال النفوذ ، والتلاعب بالعقول والقلوب . بهذه الحصيلة الفريدة خرجت المركيزة من البلاط حين قررت ان تستقل بنفسها فى معركة الحياة ، وتفتح أبواب بيتها لاستقبال المفكرين والأدباء . وسرعان ما احتلّ « صالون » المركيزة مكان الصدارة بين « الصالونات الفلسفية » التى عرفها عصر الانسيكلوبيدية . والصالونات الأدبية لها فى باريس تقليد طويل ، غير أنها اتخذت أهمية خاصة فى القرن الثامن عشر . فعندما كفّ الأدباء « المتحررون » عن التغنى بمحاسن النظام الملكى حرموا من المعاش الذى كان يتقاضاه أسلافهم من قبل ، واصبحوا لا يحظون من الدولة بأى عون ، بل بالعكس . ومما زاد الطين بلّة أنه حتى عام ١٧٧٧ لم يكن فى فرنسا أى تشريع يحمى حقوق المؤلفين . كما كانوا يتعرضون لبطش الرقابة كلما اشتمت فى كتاباتهم مهاجمة للدين أو القوانين . لكن سيدات الطبقة الراقية أدركن أن رعاية الأدباء والمفكرين رسالة انسانية ومهمة وطنية لذا نجد الكثير من النبيلات تنصّبن انفسهن حامية لأهل القلم . وهكذا تحوّل الصالون « الأدبى » إلى اسرة فكرية لها سماتها واتجاهاتها تحرص على مصالح افرادها ، تدفع عنهم كيد الأعداء ، وتعمل على نشر انتاجهم لتنوير الرأى العام . لم يكن صالون المركيزة دو ديفان اذن مجرد مكان جميل لقضاء الوقت فى صحبة ممتعة وجوّ من البذخ بل كان نقطة تجمع فكرى ، وحلقة اتصال بين الروّاد والشباب شاهد لأول مرة حدوث التقارب والانسجام بين العلماء والأدباء بفضل وجود رجال جمعوا بين عدة اهتمامات ، من امثال فونتنيل ودالمبير . وهذان العالمان ــ الأدبيان كانا من كبار المترددين على المركيزة دوديفان ، إلى جانب ماريفو ، ومونتسكيو ، وفولتير ومراسلاتها معهم ليست سوى امتداد للأحاديث والمناقشات التى كانت تدور لديها اسبوعيا حول الآداب والفنون والاصلاح المنشود .

لقد كانت تلك السيدة ذات ذكاء خارق ، وثقافة واسعة ، وشخصية ساحرة ، وقد برعت فى التفويق بين ما تفرضه الارستقراطية من تقاليد ، وما تقضية الضيافة من دماثة وترحيب . وكان اصدقاؤها بدافع من الحب والمجاملة لها يتحاشون الخوض صراحة فى بعض المسائل الحساسة خاصة ما يتعلق منها بالسياسة ، أو بالخروج على النمطية الكلاسيكية ومع ذلك فقد ارتبط ذكرها بألمع الأسماء التى غيرت المسار الأدبى والفكرى آنذاك بل ولعدة أجيال ! فهاهو الشاعر الفيلسوف ، برنار دو فونتنيل (١٦٥٧ - ١٧٥٧) يجلس فى مقعدة الوثير وينتقل فى رشاقة بين الأدب والفن والعلوم والرياضة ، يصغى الحضور لاحاديثة « الموسوعية » فلا يملّون السماع . وفونتنيل هذا ــ إلى جانب مساهمته القيمة فى نشر العلوم فى الأوساط الثقافية قاد المعركة الأدبية المعروفة معركة القدماء والمحدثين ، وناصر « المحدثين » بحماس شديد فكان ذلك بداية لانتهاء « تقليد » القدماء ، بعد أن ظل اساسا للكلاسيكية حتى نهاية القرن السابع عشر ؛ كما كانت تلك النهاية هى البداية الفعلية لمحاولات التجديد التى آتت ثمارها فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، والتى أدت إلى « تطعيم » الثقافة الفرنسية بالثقافات الأجنبية ، وظهور ألوان واشكال أدبية لم تعرف قبل ذاك الحين .

وإذا كان هذا العالم قد انتخب فى الاكاديمية الفرنسية عام ١٦٩١ وفى أكاديمية العلوم عام ١٦٩٧ ، أى قبل أن يتعرف على مدام دوديفان ، فكثير هم هؤلاء الذين حظوا بالشهرة ، وتبوأوا مكانه سامية فى عصرهم ، بفضل تشجيعها ورعايتها لهم ، ووجدوا طريقهم إلى الأكاديمية بفضل ماسعيها الحميدة حتى سميت فى ذاك العصر المجيد « صانعه الاكاديميين » وكان انتماء مدام دوديفان إلى طبقة النبلاء لا يمنعها من تقبل الآراء « المتنورة » بل و« الثورية » التى تتعارض مع ما يكفله النظام الملكى لأمثالها من مميزات وكثيرا ما كانت تجرى بين جنبات « صالونها » مناقشات غير سافرة عن الديموقراطية والنظام النيابى ، وفلسفة الحكم ، والمساواة فى الحقوق والواجبات . . . وما إلى ذلك من الآراء التى كانت تعتبر فى ذاك الوقت « تقدمية » والتى اصبحت الآن جزءا من الحياة اليومية فى كل البلاد المتحضرة . ويكفى أن نذكر فى هذا الصدد أن من أوائل روّاد هذا الصالون الأديب الفيلسوف « مونتسكيو » (١٦٨٩ - ١٧٥٥) الذى طُبع كتابه الشهير « روح القوانين » اثنين وعشرين طبعة خلال عامين من صدوره (١٧٤٨) وترجم إلى جميع اللغات الحية وكان مونتسكيو ينادى بوضع مؤسسات تحمى الحريات الاساسية وتضمن الاحترام الكامل لكرامة الإنسان ، وتعتمد على





فولتير

الفصل بين السلطات وقد مهّدت مدام دوديفان السبيل لالتحاق مونتسكيو بالأكاديمية الفرنسية عام ١٧٢٨ . ويرجع الفضل إلى مدام دوديفان أيضا فى اكتشاف جان دالمبر (١٧١٧ - ١٧٨٣) الكاتب الفيلسوف وعالم الرياضيات الذى كان مع دونيس ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) المحرك الأساسى لأول دائرة معارف فرنسية ، بلغ من أهميتها أن عُرّف بها عصرها الذى سمّى فيما بعد عصر الانسيكلوبيدية كانت السلطات الرسمية حينذاك تنظر بحذر وارتياب لهؤلاء الذين كانوا يحاولون أن يترجموا إلى الفرنسية « السيكلوبيدية » الإنجليزية أو « القاموس العالمى للآداب والعلوم » الذى أصدره إيفراييم شامبرز فى لندن عام ١٧٢٧ . فقد كان معظم من المنشقين على الكنيسة ، والمؤمنين بدين « العلم والعقل » وكثير منهم — وعلى رأسهم دونيس ديدرو — قضو فترات « ضيافة » عصيبة فى سجون باريس ، خاصة فى سان لازار والباستيل وكانت مدام دوديفان تسخر فى خطاباتها إلى فولتير من هؤلاء « البوهيميين » المتطرفين ، ومع ذلك فقد تعاطفت معهم إلى حد كبير . كان من بين الشباب الذى ألف صالونها دالمبر ، معجزة العصر فى مجال الرياضيات . وقد تنبّهت مدام دوديفان إلى عبقريته الفذّة وحاربت من أجل انضمامه إلى « مجمع الخالدين » ، ففاز بمقعد فى أكاديمية العلوم عام ١٧٤١ وهو لم يبلغ بعد الرابعة والعشرين ثم دخل بعد ذلك دالمبر الأكاديمية الفرنسية كأديب عام ١٧٥٤ ، وصار أمينا دائما لها عام ١٧٧٢ . ومن بين الأدباء الذين مهدت لهم الطريق إلى الأكاديمية عام ١٧٤٣ الكاتب المسرحى بيير دو ماريفو (١٦٨٨ - ١٧٦٣) الذى كان يصدر مجلة «السبكتيتور » (أى المشاهد ») والذى برع فى تصوير « ميلاد » الحب ، وخلجات النفس بأسلوب ثرى يكتنفه أحيانا بعض التكلف والمبالغة وقد أطلق على اسلوبه هذا تعبير « ماريفوراج » بدافع من السخرية والتهكم من الكلام المعسول الذى يفيض رقة ويفتقر إلى حرارة النبضة غير أن ذاك الجنوح لا ينقص من قدر هذا الكاتب الذى عالج الرواية والمسرح والنقد ، والذى أثر على الكثيرين من الأدباء التاليين . وأسلوبه هذا بما فيه من مزايا وعيوب يرتبط إلى حد ما بالاتجاه الذى ظهر فى أواسط القرن حين تبدت شاعرية عابسة دامعة ، أخذت تتحسس الطريق بخطى وجلة ساذجة تدفعها تيارات رومانسية هبت على بلاد الغال عبّر الراين والمانش .

وفى نفس الفترة حدث تغير أليم فى حياة مدام دوديفان ، ففى عام ١٧٥٢ بدأت تعانى من ضعف البصر ، وسرعان ما اختفى النور من عينيها مما كان له على مزاجها أسوأ الأثر . وقد أثرت حينذاك الابتعاد عن الأضواء والضوضاء ولكن المخلصين من أصدقائها لم يقبلوا أن تفرض على نفسها عزلة قاتلة ، وظلّوا يترددون عليها ويراسلونها . وتعكس مراسلاتها — التى كانت تمليها حينئذ على وصيفتها — تغيرا ملحوظا فى طريقه التفكير والتعبير . فقد حلّ التسامح تدريجيا محل التهكم والسخرية « الفولتيرية » واصحبت « الكلاسيكية » المتحمسة أكثر تقبلا للاتجاهات العصرية ، وبوادر الرمانسية .

ظلت مدام دوديفان تستقبل زوّارها وتراسل اصد قاءها على مدى أربعين عاما . وكانت تجد سعادتها فى توجية الحركة الثقافية ومساندة دعائها ، وتشيجع طلائعها . وهذا الاتصال الوثيق بحياة فكرية متأججة ساعدها على الاحتفاظ بذهن متقد ، وحديث طلّى كانت تشوبه احيانا سحابه من المرارة عندما كانت تعبر فى خطاباتها عن مخاوفها من تقدم السنّ وغائلات الزمن .

وعندما بلغت مدام دوديفان السبعين من العمر حدثت لها مفاجأة لم تكن فى الحسبان . فقد شاءت الأقدار أن يأتيها يوما مع أحد الرفاق الكاتب الانجليزى هوارس ولبول (١٧١٧ - ١٨٩٧) الذى جاب ربوع أوربا مع صديقه الشاعر توماس جراى (١٧١٦ - ١٧٧٨) وتردد على فرنسا أكثر من مرة وكان شديد الأعجاب بالثقافة الفرنسية والتأثر بأدبائها لم يكن هناك ما ينبىء بإمكانية نشوء رابطة عاطفية بين أمراة فى السبعين و« شاب » فى الخمسين على حد القول ! بين متمكسة بالكلاسيكية وأحد الممهدين للرومانسية . . بين رحّالة عابر سبيل وبين انسانه حدّ من حركتها ضياع نعمة البصر . . ومع ذلك فقد احسّا بانجذاب متبادل ، سرعان ما تحول إلى محبّة حقة . وعندما عاد ولبول إلى بلده استمرت بينهما مراسلات حارة مؤثرة ترسم تطور « حب عجيب » بدأ بالاعجاب والتقدير ، ثم مرّ بفترة من الشك ، بل والهزء والسخرية من ذلك الشعور الذى يعتبر « تحديا » للمنطق والاتزان والوقار . . غير أن تلك العاطفة ازدادات على مر السنين حرارة وتأججا .

وكان « الحبيبان » يدركان تماما صعوبة الاعتراف والتصريح بغرام « الخريف » ومن هنا كان ذاك الجهد الجهيد الذى يبذله كل منهما فى استنفاد اساليب التنوية والتلميح كى لا يقول أحدهما للآخر « أهواك » . . !

ان خطابات المركيزة للكاتب الانجليزى هوراس ولبول كانت مثار الكثير من النقاش والجدال ، وتناولها البعض بدراسة « سيكولوجية » فى محاولة لتحليل ما أسماه النقاد « الحب المستحيل » وأسماه آخرون « امتداد الشباب » لدى الأدباء .

ومن الجدير بالذكر أن قصة هذا الحب هى محور نصّ بعنوان « الصالونات » وضعه مينورية وأرنو ، تقوم بعرضه حاليا على مسرح « الرون بوان » فى باريس فرقة جان لوى بارو ؛ وتلعب دور المركيزة العاشقة الممثلة القديرة مادلين رينو . . التى تجاوزت الثمانين . . ومادلين رينو هى الأخرى شخصية فذّة مازالت حتى الآن مليئة بالحيوية والنشاط . . وهى تعيش مع زوجها الممثل — المخرج العبقرى جان لوى بارو حبا يضرب به الأمثال حتى الآن . . رغم أنه يصغرها بعشرة أعوان . . وحياة الأدباء والفنانين حافلة بمثل هذه الأمور التى تخرج عن المألوف ربما لأنهم يمتلكون من « الشعور » ايضا ما يفيض عما هو معتاد لدى « عامة » الناس .

ان « خطابات » المركيزة دوديفان نافذة حيّة تطلعنا على الكثير من اسرار « عصر الأنوار » . . كما أنها تتمتع بأهمية «إنسانية » فى المقام الأول إذ تفصح عن كوامن النفس البشرية المذهلة التى حاشى أن تخضع دائما ابدا لنفس المقياس . ◆

قاتلة هى الغزالة

محمد محمد الشهاوى

قالتْ طيورُ البحر ــ وهْى ترى مغيبَ الشمسِ :
قدْ آنَ الرَّوَاحْ
ورَنَتْ إلى وجه الفتى
لتقولَ :
مَوْعِدُنَا الصباحْ
قالتْ طيورُ الشعرِ
وهْىَ تشدُّهُ فى لهفةٍ ــ :
مادام هذا الليلُ موكبُهُ أتى
فلنمضِ ــ مؤتلفينْ
ندخلُ حضرة البوحِ المباحْ

* * *

فى الليلِ ــ مرتحلاً إلى كلَّ الجهاتِ
على براقِ يراعتِهْ
قال الفتى لقصيدتهْ
يا شهرزادْ
الأرضُ مملكةُ الصغارِ ،
وأنتِ مملكتى
فى مقلتيكِ مسافرُ صَوْبَ المحيطاتِ ــ الكنوزْ
يقتادنى الحرفُ النبوءةُ والرموزْ
تنداح بى فُلْكُ البكارةِ حيث ينبثقُ
الصادقانِ :
النارُ . . والألقُ
الرّائعانِ :
السهدُ . . والقلقُ
حتى يباغتَنا الصباحْ

* * *

مِنْ أىِّ غَوْرٍ فى تخوم الليلِ تبتدئُ المسيرةْ ؟
من أىِّ نجمٍ تأخذُ الأشعارُ رحْلَتَها المثيرةْ ؟!
من أىِّ جبٍّ فى تجاويفِ الدجى
يتنزّل المَعْنى ؛
وتنسربُ القصيدةُ فى تلافيف السريرةْ ؟!
لكنّ صوتاً مُرْعداً تنشقّ عنه حواجزُ السُّدُمِ
قد صاحَ ملءَ دمى :
يا مهرجانَ الحُلْكة احتدمِ

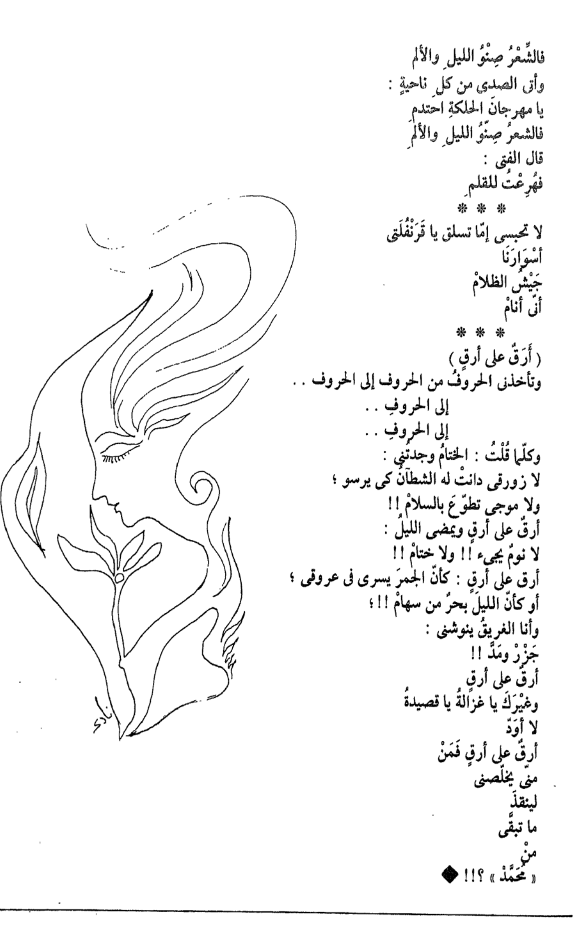
فالشِّعْرُ صِنْوُ الليلِ والألم
وأتى الصدى من كلِ ناحيةٍ :
يا مهرجانَ الحلكةِ احتدم
فالشعرُ صِنْوُ الليلِ والألمِ
قال الفتى :
فهُرِعْتُ للقلمِ

* * *

لا تحبسى إمّا تسلق يا قَرَنْفُلَتى
أسْوَارَنَا
جَيْشُ الظلامْ
أنّى أنامْ

* * *

(أَرَقٌ على أرقٍ)
وتأخذنى الحروفُ من الحروف إلى الحروف . .
إلى الحروفِ . .
إلى الحروفِ . .
وكلّما قُلْتُ : الختامُ وجدتني :
لا زورقى دانتْ له الشطآنُ كى يرسو ؛
ولا موجى تطوّعَ بالسلامْ !!
أرقٌ على أرقٍ ويمضى الليلُ :
لا نومٌ يجيء !! ولا ختامْ !!
أرق على أرقٍ : كأنّ الجمرَ يسرى فى عروقى ؛
أو كأنّ الليلَ بحرٌ من سهامْ !! ؛
وأنا الغريقُ ينوشنى :
جَزْرٌ ومَدٌّ !!
أرقٌ على أرقٍ
وغيْرَكِ يا غزالةُ يا قصيدةُ
لا أوَدّ
أرقٌ على أرقٍ فَمَنْ
منّى يخلّصنى
لينقذَ
ما تبقّى
منْ
« محَمّدْ » ؟!! ◆



المكونات الرئيسية لخبرة التذوق الفنى

د. محمود صادق

يقول كثير من الناس إن ما يجعلنا نفضل عملا فنيا على الآخر ، ونحكم عليه بأنه جميل هو شيء فيه ، ويقول آخرون برأى مخالف لهذا وعلى نقيضه ، ولكى يصل الانسان الى مستوى يستطيع فيه أن يمتلك خبرة التذوق لابد من امتلاك مقدرة التمتع بالعمل الفنى . مع العلم أن هذه المقدرة ليست سهلة المنال فكما قال Irvin Child ، إن القيمة الفنية خاصة من خواص العمل الفنى ، موجودة ومستقلة عن المشاهد وطالما أنها مستقله عنا فلا بد من بناء جسر يصلنا بها وما الجسر إلا بناء خبرة تذوقية تمنحنا قدرة التمتع . فمن لا يتمتع بالصورة الرائعة لا يراها حق الرؤ ية . وإن مثل هذا الموضوع يصعب تحديده من الممكن أن يكون حوله عدة آراء يمكن أن تتناول الموضوع من زوايا مختلفة ولكن لا بد من معرفة هذه الآراء والوقوف على مفهوم إجمالى قدر الأمكان ، مفهوم يمكن أن يشمل معظم هذه الآراء . لذلك فقد رأيت ولكي لا تتشعب اتجاهات البحث أن أحصر خبرة التذوق الفنى بين طرفين ؛ الأول ممثل بالعمل الفنى والطرف الآخر ممثل بالمتذوق . أما بالنسبة للطرف الأول فان الباحث سوف يتناول من زوايا مختلفة ، طرق رؤ ية العمل الفنى وطبيعته ومصادره وطرق بنائه مع التطرق لعناصره وأسس استخدام هذه العناصر والوسيط الذى يتم بواسطته بنائه وبالتالى لا بد من معرفة شيء عن الفنان الذى قام ببنائه .

أما الطرف الثانى وهو المتذوق فسوف نتطرق الى كل العناصر التى ذكرت بصدد الطرف الأول ولكن باعتبارها تكون الأطار الثقافى للمتذوق . هذا بالاضافة الى التعرف على أهمية التهيؤ الفنى عند المتذوق وكيفية الأدراك الذى يعقبه التذوق من هنا أرى ضرورة التطرق الى المكونات التى لا بد من الحصول عليها للوصل الى خبره التذوق وهى :-

١ - كيف يرى العمل الفنى من قبل المتذوق .

٢ - الاطار الثقافى (الفنى) لدى المتذوق المكون من :

(أ) معرفة طبيعة الفن .

(ب) معرفة مصادر العمل الفنى .

(جـ) معرفة عناصر العمل الفنى .

(د) معرفة أسس بناء العمل الفنى .
(هـ) الوسيط فى العمل الفنى .
(و) الفنان .

٣ - التهيؤ النفسى لادراك العمل الفنى ، وهذه الحالة أو المكون الذى يسبق الادراك والذى يعقبه التذوق .

٤ - الادراك للعمل الفنى .

٥ - ثم التذوق العمل الفنى .

١ - كيف نرى العمل الفنى

تتم الرؤ ية ضمن عملية معقدة ، وليس المقصود هنا بالرؤ ية هو ان ننظر الى الشىء من خلال جهاز الأبصار (العين) فنرى . ولكن هذه الحاسة (الأبصار) يجب أن يشارك فيها . ليس فقط جهاز العين بل يتعداه إلى العقل . وذلك من خلال الأحساس والمعرفة اللذين يؤثران فى علمية الرؤ ية تأثيراً مباشراً وفعالا .

كثير من الدراسات تشير إلى أن رؤ ية الشىء تعتمد على المعرفة التى يمتلكها الرائى عن الموضوع المرئى ، كما أن هناك دراسات أخرى تشير إلى أن هذه الرؤيا تعتمد على الاعتقاد لما سوف تتم رؤيته . فإن كان اعتقادنا أن العمل الذى ننوى رؤيته سلفاً يدعو إلى عدم الارتياح فإن هذا الشعور لابد حاصل ، فالمرء لا يتمتع بالفن إلا إذا جاءه كما يجىء أصدقاءه المقربين بانفتاح وتعاطف فمن لا يتمتع بالصورة الرائعة لا يراها حق الرؤ ية .

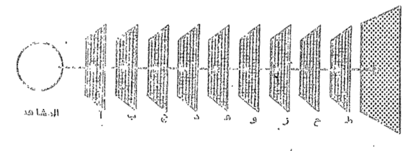
ان عملية الرؤ ية عبارة عن عدد من الفعاليات المختلفة التى تتم فى سرعة هائلة بحيث لا يستطيع المرء أن يتحسسها أو يميزها حتى ان بعضها لا يتم إدراكه . والنظر إلى أى موضوع أو إلى أى عمل فنى كفيل أن يثبت ذلك . والأهم فى هذا المجال كيف نرى العمل الفنى - هو أن ندرك أن هناك عوامل تؤثر فى عملية الرؤيا للعمل الفنى والشكل (١) يدلنا على مدى ارتباط هذه المؤثرات معا وكيف يقفز هذه المؤثرات لاذهاننا فى حال رؤ يتنا للعمل الفنى . وهذه المؤثرات :-

(أ) ماذا يقول الآخرون عن العمل الفنى المرئى .
(ب) حالة العمل الفنى المرئى .
(ت) كيف تعلمنا وتربينا أن نرى .
(ث) كم هى معرفتنا لعناصر العمل الفنى وأسس تصميمه .
(جـ) كم هى معرفتنا للرموز المستخدمة فى الاعمال الفنية .
(حـ) بماذا يذكرنا هذا العمل الفنى .
(خـ) كم هى معرفتنا عن تاريخ هذا العمل الفنى .
(د) كيف نحكم على العمل الفنى .
(ذ) ما علاقة العمل الفنى بحياتنا .

المخطط المبين فى شكل (١)يزود المرء بتصور عن النظام الذى من خلاله يفهم كيف يتم النظر للعمل الفنى وكيف تتم الاستجابة له ، هذا بالاشارة إلى أن المؤثرات (أ ، ت ، د) هى من المؤثرات التى لها أهمية خاصة من هذا النظام التأثيرى ، أما بالنسبة للمؤثرات الباقية فليس لها ترتيب محدد ويمكن إدراجها بالأهمية حسب الموضوع المرئى والحالة النفسية للرائى فى الوقت الذى تتم فيه عملية الرؤيا .

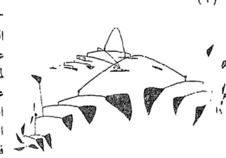
ان الفائده المرجوه من ادراج هذا النظام التأثيرى هى المساعدة للحصول على فهم أكثر كمالا ووضوحاً لما يجول فى خواطرنا من فهم ومعرفة . والمؤثرات التى تؤدى بنا إلى هذا الفهم والتى تثير فينا مشاعر معينه حين رؤ يتنا للعمل الفنى هى :-
(أ) ماذا يقول الآخرون عن العمل الفنى المرئى .

من المعروف أن بعد إنجاز أى عمل فنى يقوم الكتاب والذين يعرفون بالنقاد بتناول هذا العمل من جوانب مختلفة بعضهم يركز على جانب ويهمل الجانب الآخر وهكذا ، ومنهم من يتناول الفنان نفسه وما أحاط به حين انتج هذا العمل الفنى ومنهم من يقوم بتفسير العمل الفنى لجعله أكثر وضوحاً ويُسراً للمشاهد . والبعض الآخر قد يلجأ لمقارنة هذا العمل باعمال أخرى تحمل نفس الطبيعة والمزايا هذا لون من ألوان النقد الذى يرافق ظهور العمل الفنى واللون الآخر هو ما يتردد على ألسنة الناس الذين شاهدوا هذا العمل الفنى ولا شك أن فى مجتمع مثل مجتمعنا نجد رواجا للون الثانى وهو ان هناك اتجاها نفسياً للميل للسماع أكثر من القراءة فتأثير اللون الآخر من النقد قد يكون أكثر فاعلية . وبالتالى فان هذا سيلعب دورا فى رؤ ية الآخرين للعمل الفنى . إذن ، حيال هذا الاتجاه كيف يمكننا أن نواجه العمل الفنى بما رافقه من قبول ؟ هل نضع ما قيل عنه مسبقا موقع النقد ونحلل كما قيل ؟ هل نضع كل ما قال عن العمل الفنى جانبا ، لكى نبعد جميع المؤثرات التى يمكن أن يكون لها الأثر على رؤ يتنا للعمل الفنى ؟ .



العمل الفني

١ ـ ماذا يقول الآخرون عن الفن وعن عمل فني معين
ب ـ هيئة او حالة العمل الفني
جـ ـ كيف تعلمنا ان نرى
د ـ كم هي معرفتنا عن عناصر واسس التصميم
هـ ـ ماذا نعرف عن الرموز المستخدمة في العمل الفني
و ـ بماذا يذكرنا هذا العمل الفني
ز ـ كم هي معرفتنا عن تاريخ هذا العمل الفني
ح ـ كيف نحكم على العمل الفني
ط ـ ما هي العلاقة التي يمتلكها العمل الفني مع حياتنا



إن الجواب على هذه التساؤلات هو أنه يجب ان يكون المتذوق على وعى تام لما يريد أخذه من أفكار وآراء واتجاهات حول أى عمل فنى من مصادر هى خارج نطاق تفكيره ، والمحاولة باستبدال هذه الأفكار والآراء والاتجاهات ببدائل محتمله . وعلى سبيل المثال لو قال أحدنا اريد الذهاب لمشاهدة الاعمال الفنية فى معرض الفنان (س) وواجهه زميل له فى الطريق وقال له « لا أنصحك فى الذهاب واضاعة وقتك الى معرض هذا الفنان فهو معرض دون المستوى » . بعد سماعك لهذا الرأى لا بد وان تقع تحت تأثير يصعب التخلص منه الا باستحداث رأى بديل كأن تقول : يبدو ان صاحب الرأى الأول يميل الى لون فنى معين والمعرض جاء مغايراً لما يرغب صاحب هذا الرأى فلذلك جاء تعليقه سلبياً . فى هذه الحالة يمكن التخلص إلى حد ما من التأثير الذى قد يغير من طريقه تلقى العمل الفنى وطريقه تذوقه أو رؤيته .

(ب) حالة العمل الفنى المرئى

وهى الحالة التى يوجد فيه العمل الفنى من مكان وزمان . وهذه الحاله لها اثر كبير فى رؤية العمل الفنى فمثلا : ان ترى عملا فنيا فى داخل متحف خير من ان تراه فى مكان آخر لان مشاهدته فى داخل المتحف تكون محفوفة بنوع من التركيز والاظهار لقوة هذا العمل وتكون عملية الرؤيا مخطط لها كيف تكون . وذلك ينطبق على كل الاعمال الفنية فمشاهدة مسرحية على مسرح أعد اعداداً جيداً تكون أوفى وأنضج مما لو تمت مشاهدتها فى حالة مكانية أو زمنية أقل كفاية .

(ت) كيف تعلمنا أن نرى .

ان عملية الرؤيا عملية بحاجة ان يتم لها اعداد وتدريب وهى جزء هام من عملية الادراك الحسى والتى تلعب دوراً هاماً فى تقرير مستوى الفهم للعمل الفنى . وهذه العملية تختلف من إنسان لآخر لأن هناك اختلافاً واضحاً بين طرق الرؤيا وخاصة حين تختلف الحضارات . وما يؤكد ضرورة التدريب لانضاج عملية الرؤيا هو ما قاله علماء النفس وعلماء الطبيعة أن عملية الرؤيا لموضوع ما لا تتم فى فعالية واحدة بل تتم فى عدة فعاليات مختلفة ومتعاقبة تجتمع مع بقية الفعاليات بسرعة فائقة لتشكيل عملية الرؤيا . إذن هل تعلمنا أن نرى الجزء فالكل أم العكس ؟ أم تعلمنا أن نرى عن طريق كل الاتجاهين ؟ انه من الخطأ أن تدرب الانسان أن يرى الجزء فقط كما هو الخطأ فى تدريبه أن يرى الكل فقط . هل راعت مناهجنا المدرسية ذلك ؟ .

(ث) ما هى معرفتنا لعناصر العمل الفنى والأسس التى يصمم عليها .

الرؤية للعمل الفنى تعنى الرؤيا لكيفية بناء وتكوين هذا العمل او لكيفيه جمع العناصر واستخدامها مع بعضها البعض فى تشكيل العمل الفنى . لقد بات من الضرورى ان يتلقى الانسان التدريب الكافى منذ السنوات الدراسية الأولى على كيفية الرؤية وعلى لفت انتباهه لأمور عديدة تدور حول العمل الفنى وبنائه والعناصر التى ساهمت فى تكوينه . ولكن فى غياب هذه التوجيه الذى نفترض ان يقوم به المعلم أو المربى تدرجنا إلى أن وصلنا هذه المرحلة المتقدمة ونحن نفتقر للمعرفة الكافية عن الأعمال الفنية . ولذلك كانت معرفتنا أيضا للعناصر الفنية واسس تصميم العمل الفنى ضحلة جداً ، مما أدى إلى عجز فى طرق رؤيتنا للعمل الفنى . من الطبيعى ان معرفتنا لأجزاء محرك السيارة تجعل رؤيتنا للمحرك أكثر فهما وإلا بدون هذه المعرفة فسوف يكون المحرك لغز يصعب فهمه . وسوف نتطرق لاحقا بشىء من التفصيل لهذا البند حين نبحث عن معرفه عناصر العمل الفنى وطرق بنائه .

(ج) ما هى معرفتنا للرموز المستخدمة فى العمل الفنى .

ان الرموز عبارة عن اشارات قد تكون مرئية وقد تكون مسموعة وتستخدم للاشارة لشىء ما ، هذا مع العلم ان كل شكل يمكن ان يخدم كرمز لكن شريطة أن يكون هذا الشكل له مدلول يتفق عليه لكى يسهل فهمه اينما استخدم فما (الحمامه) التى رسمها الفنان بيكاسو الا شكل طير . ولكن بعد أن استخدم تحت مدلول معين وهو مدلول السلام بعد ذلك أصبح استخدام هذا الطير يتم حين يلجأ الفنان للدلالة إلى السلام فقد غدا رمز متفق عليه وما هذا إلا مثال من بين امثلة عديدة .

(ح) بماذا يذكرنا العمل الفنى .

من الأمور الشائعة ان العمل الفنى غالبا ما يثير عندنا الذاكرة لشىء كنا قد رأيناه فى يوم من الأيام أو واقعه مرت بنا أثناء حياتنا فى أيامنا الماضية ، ان من الصعب قياس مدى التأثير الذى تحدثه اثارة الذاكرة على رؤيتنا للعمل الفنى وليس هناك دراسة حول هذا الموضوع استهدفت قياس درجة هذا التأثير ، ولكن من الملاحظ ان التأثير حاصل وبدرجة كبيرة ، فمثلا يرتاح المرء للون الأزرق إن كان من عشاق الشواطىء فاللون الأزرق يثير لديه ذكرى الشواطىء الزرقاء ويمكن أن يذكره بيوم ممتع . وهذا الشعور يجعله يطيل النظر إلى هذا العمل الفنى الذى تكتنفه الزرقه وفى الأطالة بالنظر يكون قد حصل على رؤية اكمل . إذن لا غرابة أن يرى أحدنا شيئاً جميلاً بينما يراه الآخرون خلاف ذلك .

(خ) ما هى معرفتنا عن تاريخ الأعمال الفنية .

إن معرفة الحقبة الزمنية وما دار فيها من أحداث وما احتوته من جوانب حياتية مختلفة تخلق عندنا الاهتمام للتركيز على نواحى معينة امتازت بها هذه الحقبة عن غيرها من الحقب . فالمعرفة عن المكان والزمان الذى وجد به العمل الفنى تغنينا عن معرفة الفنان نفسه . وكلما ازدادت معرفتنا عن تاريخ هذا العمل الفنى أو ذاك كلما اقتربت رؤيتنا له للنضج وتفهمنا الجوانب المختلفة التى يدور حولها العمل الفنى سواء فى الشكل أو المضمون .

(د) كيف نحكم على العمل الفنى .

هناك عامل آخر من العوامل التى تؤثر فى عملية رؤية العمل الفنى . وهو مدى تقييمنا لهذا العمل واين يقع من الأعمال الفنية الأخرى . وكما لمسنا من الحديث عن العوامل السابقة ان هناك عدة عوامل تجتمع معا لكى تقرر الحكم على قيمة العمل الفنى وهى : ماذا يقول الأخرون عن العمل الفنى ، حالة العمل الفنى المرئى - كيف تعلمنا ان نرى ، ما هى معرفتنا لعناصر العمل الفنى والاسس التى يصمم عليها ، ما هى معرفتنا للرموز المستخدمة فى العمل الفنى ، بماذا يذكرنا العمل الفنى ، وما هى معرفتنا عن تاريخ الاعمال الفنية . جميع هذه العوامل سوف تخلق لدينا الفكرة حول

تقييم العمل الفني حتى وقبل ان نراه . وهذه الفكره غالبا ما تحدث تأثيرا في طريقه تقييم العمل الفني وسوف نرى ان هذا التأثير سوف يحدث تغييرا على أفكارنا السابقة وبالتالي تحدث اختلافا في حكمنا أو تقييمنا .

يمكن رؤية معظم الاعمال الفنية المرئية ككل في وقت واحد مثل رؤية العمارة أو قطعة النحت أو الصورة . وبعض الأعمال المرئية تحتاج الى وقت لتراها وذلك كما هو حالة رؤية الاعمال الفنية المتحركة(Mobile) شكل (٢) حيث لا يمكننا اعطاء تقييم او حكم لمثل هذا النوع من الفن الا بعد رؤيته لفترة زمنية كافية لمشاهدة تغيراته وتحركاته وعلاقات اجزاءه والاحتمالات المختلفة المتغيرة لهذه العلاقات .

هناك أنواع عديدة من التقييم يمكن أن تستخدمها حيال عمل فني ما ويمكن ان تتراوح من البساطة المتناهية مثل ان تقول « أحبه » أو « لا أحبه » إلى نوع آخر كان تقول « يمكن ان يكون عملا فنيا عظيما ولكنني لا أحبه » ، او « يمكن ان يكون عملا فنيا ضعيفا ولكنني أحبه » . هنا لا بد من الاشارة الى ان ليس هناك قوه يمكن ان ترغم انسان على حب عمل فني ما او كرهه ولكن يمكن ان يثار جدل ومحاولة اقناع بأسباب حبه أو كراهيته لهذا العمل.

(ذ) ما علاقة العمل الفني بحياتنا ؟ .

آخر هذه العوامل المؤثرة على عملية رؤية العمل الفني وهو تأثير العمل الفني على انشطة حياة الانسان . والمثال الواضح على ذلك هو التأثير الحاصل على الانسان الذي يهتم بجميع الأعمال الفنية . فطالما ان هذا الشخص (مقتني الفن) يهتم كثيرا في شراء الأعمال الفنية فان السؤال عن سعر العمل الفني هام بالنسبة له وبالتالي فان السؤال له تأثير على طريقة رؤيته للعمل الفني . فشراء العمل الفني تصبح عملية تجارية وبنفس الوقت عملية ادراك جمالي .

حتى من لم تكن من الأثرياء الذين بمقدورهم شراء الأعمال الفنية فاننا معرضون لهذه الحاله . وهو الاهتمام بسعر العمل الفني . ولا شك ان الاهتمام بالملابس وطريقة قص الشعر والطعام وكثير من الفعاليات الانسانية يتم التعامل معها عن طريق الحاجة لها . والحاجة هذه تلعب دور المؤثر على طريقة رؤيتنا لها وهذا ما يحصل ايضا حين نتعامل مع العمل الفني حيث تقترب من هذا العمل نتيجة حاجة وبدرجة الحاجة يمكن ان يكون التأثير على الرؤية .

مثال على ذلك حين يقف شاب وعروسه لانتقاء كرسي وكلاهما يرغب الطرز الحديثة في الأثاث ولكن وجود كرسي من طراز قديم معروض أمامهم وبسعر مغري كفيل بأن يغير وجهتهم وان يؤثر على طريقة رؤية الطرز القديمة في الأثاث وبالتالي تبنى الجسور العلائقية بين هذا الكرسي (العمل الفني) وحياة هؤلاء الناس . وكل هذا التغير كان مصدره الحاجة الى الشيء .

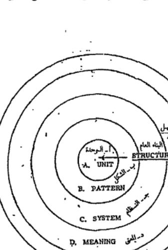
٢ - الأطار الثقافي لدى المتذوق الفني.

(أ) معرفة طبيعة الفن .

للخوض في هذا الجانب من جوانب مكونات خبره التذوق الفني لا بد وان نتطرق للتعرف على ما هية الفن ، علما ان تحديد هذه الماهية بات الصعب القيام به حيث يحتاج هذا الأمر الى بحث بحد ذاته . ولكن يمكن للمتابع والمهتم ان يرى ان هناك خيطا واضحا يشكل القاسم المشترك بين هذه المفاهيم ان ما هية الفن تتمثل بالمعالجة البارعة الواعية لوسيط من أجل تحقيق هدف للتعبير عن شيء ما .

هناك نظريات عديدة وآراء مختلفة دارت حول تفسير طبيعة الفن فمنها ما عنى بالتركيب النفسي للفنان واعطاه اهمية مميزة فراح يجري وراء الكشف عن أهمية الخيال في اخراج العمل الفني ومنها من التصق بالعمل الفني ذاته .

فإن إعتبرنا التخيل هو الجانب الذي يمثل ماهية الفن فإن الرد يكون أن العمل الفني ليس مجرد تخيل فحسب وإنما هو تخيل صيغ وشكل في بناء فني وباستخدام وسائل فنية ووسيط مادي ملموس أو محسوس وعلينا ألا ننسى أبداً عناصر العمل الفني التي تشارك في تكوينه على ما هو عليه في طبيعته الباطنه .



إذن فالرد الذي اوردته يؤكد أن الفن عبارة عن معالجة بارعه وواعية لوسيط من أجل تحقيق هدف ما . هذا من جانب العمل الفني أما من جانب المتذوق فهناك من يقول أنه لا حاجه إلى علم الجمال لان ما نعرفه عن الفن لا يأتينا من الفلسفة بل من ميادين أخرى فمثلا تجربة التذوق الفني تأتي من جانب علم النفس حيث به يتم تحليل وتفسير الحالات النفسية للادراك والانفعال والخيال .... الخ . لقد اورد النقطة الأخيرة مشيرا إلى أهمية علم الجمال بالنسبة للفن كون هذا الجانب هو من الجوانب المعرفية الوحيدة القادرة على بيان طبيعة الفن . قد تستطيع الدراسات الأخرى سواء في علم النفس أو علم الاجتماع أن تجمع معلومات عن الفن ولكن لا تستطيع أن ترد على سؤال « ما الفن » وإن ردت فإن ردها يكون من منظور نفسي أو اجتماعي أو تاريخي أو تطبيق دون أن تعبأ بطبيعة الفن .

من هذا المنطلق نستطيع ادراك مدى أهمية علم الجمال لمعرفة طبيعة الفن وعلم الجمال معروف أنه هو جانب الفن من الفلسفة والتي تدور حول نقد امور تتعلق بمعتقداتنا الفنية . أن دراسة علم الجمال عقيمة لان الأعمال الفنية فريدة تماما بحيث لا نستطيع ابدا أن نجد أي شيء يصدق على الفن بوجه عام . وعلم الجمال يبحث في طبيعة وقيمة الفن بوجه عام . لقد دخل مفهوم جديد على تحديد طبيعة الفنون باعتبارها جميعها فن واحد وليس فنون ولكن الاختلاف بينها ناجم عن الاختلافات في الوسيط أو المادة المستخدمة في تكوين العمل الفني في أي فرع من فروع الفن . فالمصور يستخدم المواد اللونية ــ بمختلف انواعها وتراكيبها والشاعر يصوغ فنه (الشعر) بالكلمة والوزن وهذا ينطبق على باقي الفنون (Suzan Langer) . وإذا اردنا أن نعرف طبيعة الفن من خلال بعض النظريات التي خاضبت هذا المجال فإننا حتما نصطدم بالنظريات التي تدور في فلك الجشطالت وهي العلاقة بين الكل والجزء مخاطبة الكل ثم الجزء ومن هذه النظريات هي -

Analo gic and Anataticas

a Mode Of knowing للفيلسوفه الأمريكية Kuhn والتى نظرت إلى العمل الفنى وكأنه نظام متكامل بحد ذاته له من المدخلات ومن المخرجات كأى نظام آخر سواء فى علم الاقتصاد أو علم الإجتماع أو أى مجال حياتى آخر وهذه النظرية تقوم على اتجاهين اتجاه تحليلى والذى يبدأ من البناء العام للعمل الفنى ثم تحليله إلى عناصر مرورا بالمعنى والنظام والشكل إلى أن نصل إلى أصغر جزء فى هذا التركيب وهى الوحده . أما الإتجاه الثانى وهو ما يشكل عكس الإتجاه الأول صعودا من الوحدة إلى أن يصل البناء العام ايضا مرورا بالشكل والنظام والمعنى ثم البناء العام وكما هو واضح فى شكل رقم (٣)

من هنا يتضح أن للفن طبيعة كما هى طبيعة أى نظام آخر وأن للفن فيه من الحياة طالما أنه نظام . وطبيعة أى نظام عادة ينمو ويتطور والنمو والتطور هما من سمات أى موجود حى وأن المقولة التى تفيد بأن الفن قرين الحياة يمكن أن تذهب بها إلى مدى أبعد وتقول أن الفن حياة .

(ب) مصادر العمل الفنى

هناك من الآراء تقول أن الفن محصور فى ثلاثة منابع : التجريدى والتمثيلى والحسى (Lanier (١٩٨٧ أما المصدر التجريدى فهو يخرج من ذهن الفنان ويقترب حينئذ من الأشكال البسيطة الهندسية . أن هذه النظرة لا تختلف عن النظرة التى توصل إليها فيثاغورس والتى مفادها أن العالم يمكن وصفه على أنه أشكال هندسية وأعداد حسابية على سواء ولو وضعت هذه النظرة وسابقتها لرأينا من خلالها أن الفن التكعيبى ما هو إلا منطلق من المنطلقات الفيثاغوريه وما الفن التكعيبى إلا إتجاه من اتجاهات الفن الحديث . والحداثة فى الفن تميل أن تكون هندسية وكأن الأشكال فى الطبيعة هى بالأصل أشكال هندسية . ثم جاء الفنان فكشف عنها . وهذا ما يعتقد به التكعيبيون تماما . أن المنبع الثانى التمثيلى فهو المنبع الذى يستخدم الواقع كمصدر للفن ويتم هذا حين يقوم الإنسان (الفنان) بمراقبة الطبيعة ومصادفاتها . والرغبة فى تصويرها . ومن هنا نشأ الفن الواقعى . وكان محصورا أولا فى رسم الحيوان . وهذا ما يمكن أن نسميه المصدر التمثيلى وما يسميه البعض النقل عن الطبيعة أما أن يكون نقلا حرفيا وعندها تحضر البراعة فى صناعة الرسم نفسها الإعتماد فقط على الإدراك الحسى وبدون الإعتماد على خلفية فلسفية . وأما أن يكون نقلا غير حرفيا وعندها يكون للفلسفة دور طالما أن الطبيعة المشكلة ليست هى الطبيعة المرئية حرفيا .

أما المصدر الآخر وهو ما سمى بالجانب الحسى من قبل البعض . أو التحليل النفسى للشعور واللاشعور . وما التعبيرية والسريالية والوحشية إلا إتجاهات فنية كانت من نتاج هذا المصدر . أذن للفن ثلاثة مصادر وهى المصدر التمثيلى أو التقليد للعالم الخارجى والمصدر الحسى أو التقليد للعالم الداخلى والمصدر التجريدى الذى يكون بعيدا عن كل تقليد للخارج أو للداخل .

(ج) عناصر العمل الفنى

تعتبر عناصر العمل الفنى بمثابة اللبنات الأولية التى بها يتم بناء العمل الفنى ولكى يتم رؤية العمل الفنى من قبل الانسان المتذوق لابد من معرفه هذه العناصر لأن المعرفة تكون بدونها ناقصه فرؤية الشىء الذى تعرفة تكون انضج من رؤية الشىء الذى لا تعرفه . ولكى نتعرف على أهم هذه العناصر لابد من التطرق اليها ولو بالايجاز .

الخـــط

عنصر الخط هو العنصر الذى لا يختلف عليه اثنان بأنه عنصر رئيسى وأن اردنا تعريفه فيمكن أن نستخدم تعريف بول كلى حين قال أن الخط عباره عن نقطة تسير . وبناء على ذلك فإن كل شىء فى الطبيعة بالأصل هو خط فما النقطة إلا خط قصير وما السطح إلا نقطه سارت فكونت خط ثم سار هذا الخط وكون سطحا وأن سار هذا السطح عموديا يكون حجما . لذلك يمكن أن نقول أن الخط هو عبارة عن شكل ضيق جدا .



شكل (٤)

يعطى الخط الحس بالحركه فى داخل الفراغ . أو حوله وذلك لما للخط من مقدره على جعل العين متابعته اينما ذهب . ولذلك بالفنان الواعى يستخدم الخطوط وفقا للإحساس الذى يرغب أن يحدده عن طريق الخط فالفنان المعمارى يستخدم مثلا الخطوط العمودية فى الأماكن الدينية لانها تعطى الشعور بالصلة الربانية وذلك حين تتجه الخطوط فى العمارة إلى السماء وهذا ما هو حاصل فى الكاتدرائيات والمساجد وغيرها من اماكن العبادة .

الشكـــل

أما العنصر البصرى الثانى فهو الشكل ويمكن أن يكون بواسطة الخط أو بواسطة تلوين مساحة . ومن مزايا الشكل أن له حافيه تفصله عما حوله ــ إن كل شىء من حولنا سواء ان من صنع الانسان أو الطبيعة فهو أما أن يكون شكلا أو خطاً . فما القيمة فى السماء إلا شكل وما السماء الذى من حول الغيمة إلا شكل ايضا ، ولهذا فإن هناك تنويع غير محدود للشكل وتحمل هذه الأنواع إحساسا مختلفا تماما كما هو فى الخط فهناك شكل ناعم وشكل خشن وآخر مستقر . . . الخ .

القيمة

العنصر الثالث هو القيمة ، والتى تعود إلى درجة الأضاءة أو درجة القيمة فالمنطقة المضيئة هى الأكثر قيمة والمعتمة تكون أقل قيمة . وهذه القيمة عادة تنسب إلى مدى الاضاءة فى اللون . ولكن فى الأعمال الفنية التى لا تزخر بالألوان مثل الرسم بالرصاص أو الطباعة بالحبر الأسود أو النحت وبعض تصاميم الأعلان التى تستخدم الأسود والأبيض فيتم قياس قيمتها على مدى الاضاءة والقيمة فى الأسود أو الأبيض أو الرماديات . يلعب هذا العنصر دورا هاما فى اعطاء الحس الدرامى نحو العمل الفنى وذلك عندما نتنقل بين القيم المتضاده من حيث شدة الضوء أو العتمه وهذا ما يظهر فى أعمال الفنان رمبراندت على سبيل المثال شكل (٤) .

اللـــون

يعتبر هذا العنصر من ابرز العناصر الفنية حيث ــ له أهمية خاصة فى حياتنا كما أنه يحتمل معان مختلفة فالأحمر مثلا يدلنا على الخطوره والأخضر قد يوحى الينا بمعان معينة وهذا بالنسبة لكل الألوان حيث يمكن أن

يكون لكل لون دلاله خاصة به . وكثيرا ما نحكم على الأعمال الفنية من خلال الوانها كما أننا نختار خضارنا وفواكهنا كهذا استنادا على الوانها .

للون دور اساسى فى اثاره الحس البصرى ومتابعة ما يدور أمام العين وللون ايضا مدلول حسى واحيانا نقول هذا لون حار وهذا لون بارد ونحن هنا ليس بصدد أن نبحث فى تفاصيل اللون سيكولوجيا وفسيولوجيا بقدر ما هو الأشارة إلى اللون على أنه من العناصر التى تلعب دورا كبيرا فى عملية الرؤية فلولا وجود اللون لما رأينا الأشياء التى من حولنا .

الملمس

وهو العنصر الذى نحس به بواسطه اللمس والبصر . واستخدام هذا العنصر عند الفنان هو للتميز بين اجزاء العمل الفنى لاعطاء كل شىء طبيعته فهناك الأجسام الملساء وهناك الأجسام الخشنة وتنوع الملامس فى العمل الفنى يعمل على اعطاء العمل الفنى حيوية أكثر ويبعده عن الملل .

(د) اسس بناء العمل الفنى

ان ما سبق هى بمثابة العناصر الهامة فى الفنون البصرية ولكن أن أردنا التحدث عن اسس استخدام هذه العناصر فى بناء العمل الفنى يجب علينا أن نذكر هذه الأسس أو التحدث عنها الوحدة ، التأكيد على النقطة المحورية ، الاتزان الايقاع ، الحركة ، والفراغ .

الوحدة

هى عبارة عن تقديم تصور موجود ومحدد المعالم ، وهى اقرب ما تكون إلى القاعدة المحددة الاتجاه فى الفن . والوحده توحى إلى التوافق الموجود بين عناصر العمل الفنى وتوحى أيضا إلى أن هناك علاقة مدروسه بين العناصر وليس علاقة محض الصدفه . وما مصطلح الانسجام إلا أحدى المصطلحات التى تؤدى إلى نفس المفهوم (الوحدة) وبدون انسجام نرى أن عناصر العمل الفني تكون فى تركيبها بعيدة عن الوحدة .

هذه العلاقة التى توجد بين العناصر يمكن أن تكون مختلفة ومتنوعة أما علاقة شكلية أو خطية أو لونية ومن وظائف الوحدة هو أن نجعل العمل الفنى مقروءا وواضحا . والحقيقة أن الوحدة قد تتوفر بدون توفير الفكرة والمعنى للعمل الفنى وإنما تتوفر بواسطة التصميم أو الجمع بين الأشكال .

فإن توفرت الوحده فسوف يتاح للناظر أن يرى العمل الفنى ككل لأول وهله ثم يتدرج نحو رؤية الجزء ويجب أن تكون الوحدة فى التصميم ملاحظة بالعين وليس بواسطة المفهوم الضمنى (الفكرة) كما يحصل فى الفنون التشكيلية احيانا . ولكن حين تتوفر الوحدة عن طريق الفكره والرموز المرئية تكون فى اوج قوتها .

أما عن الطرق التى يمكن الحصول من خلالها على الوحدة فى العمل الفنى هى :

أولا : الوحده التقريبة ، وهى عن طريق اقتراب العناصر من بعضها البعض لتصبح وكأنها ذات علاقات متبادلة نتيجة القرب المكانى .

ثانيا : الوحده بالتكرار ، وهو حين تتكرر عناصر الموضوع فى أكثر من مره وفى أكثر من مكان وذلك ما يؤدى إلى ترابط توحيد العمل الفنى بواسطة هذا التكرار .

ثالثا : الوحدة بالتنويع .

رابعا : الوحدة بالانسجام

خامسا : الوحده بالاستمراريه .

سادسا : الوحدة بالتضاد .

التأكيد على النقطة المحورية

وهى ثانى الأسس المعتمدة فى بناء العمل الفنى والتى تعتبر من الدوافع التى تجلب انتباه المشاهدين بواسطة اشباع رغباتهم برؤية بصرية مرضية والنقطة المحورية تكون أما .

١ - بالتأكيد على التضاد

٢ - التأكيد على الفصل .

٣ - التأكيد على الاتجاه .

ودرجة التأكيد هذه يمكن أن تكون قويه أو ضعيفة لدرجة أن العين لا تستطيع الانتقال منها . وضعيفة لدرجة أن العين لم تلاحظها وهناك حالات فى الفن لا تستخدم فيها مثل هذه النقاط المحورية مثل التصاميم التى تتعلق فى النسيج .

الاتزان

ان عدم وجود الاتزان فى أى شىء يولد الشعور بعدم الراحة فوجود نصب تذكارى غير متزن يجعل الماره من جانبه يشعرون بالخوف من سقوطه عليهم . وكلنا نذكر البناء المعمارى برج بتزا وما هو معروف عنه بعدم الاتزان . والاتزان يمكن أن يكون أما ١ - متماثل ٢ - غير متماثل ٣ - اشعاعى ٤ - بلورى .

شكل (٥)

الايقاع

ان الايقاع من الأسس التى يشترك بها الفن المرئى والمسموع . فالموسيقى تثير اهتمامنا بدون أن تحتوى على الكلمات وذلك عن طريق النبضات الموسيقية التى قد تستدرجنا أن نضرب الأرض بأقدامنا ضربا وحتى نتحرك للرقص احيانا . وكذلك اعمال الفخار أو الخزف لها مقاييسها التى تستخدم والتى هى عبارة عن ايقاع من نوع مختلف كما أن هناك ايقاع لفظى يحدث عن طريق تكرار مقاطع لفظية تجعل القارىء يطرب ويسر بقرائتها . ان الحديث عن الايقاع يتناول جوانب عديده اخرى مثل ايقاع الحركة التى نشاهدها فى الحركات الرياضية والرقص وحركات بعض الحرفيين الذين يمارسون بعض الأعمال اليدويه . ومن الطبيعى أن يكون الايقاع من المميزات الأساسية للطبيعة فما شروق الشمس وغروبها وتعاقب الليل والنهار إلا ضربا من ضروب الايقاع وما المد والجزر فى البحر الا كذلك . وما حركه الكواكب فى الكون إلا عباره عن نوع من انواع الايقاع .

فى الحقيقة ان الايقاع عباره عن واحد من الأسس الهامه التى تعتمد على التكرار فى عملية تصميم العمل الفنى المرئى . ومعروف أن التكرار ما هو إلا عنصر من عناصر الوحده فى العمل الفنى . وعلى كل حال فإن الايقاع عبارة عن تكرار لعناصر متماثله أو حتى على الأقل متشابهة تماما كما فى الموسيقى أن هناك بعض الايقاعات البصرية يمكن أن تكون متسقه أو مترابطه وبعضها متقطعه أو مبتوره بشكل فجائى .

يمكننا التطرق إلى التكرار الايقاعى فى الألوان والملامس ، ولكن غالبا يكون حديثنا عن الايقاع محصور فى محيط الأشكال . فى الشكل (٥) هناك بعض






(٦)

المربعات الصغيرة الداكنة تتحرك على سطح اللوجه بطريقة متقطعة افقيا وعموديا حول مساحة اللوحه . ان هذا العمل عباره عن تكرار لأشكال من شأنها تشكيل ايقاع بصرى . وهذا التشكيل الماثل امامنا من التكرار غير المنتظم من شأنه أن يعطى تكوينا حيويا وليس مملا .

الحركة

فى الأشكال (٦ ، ٧) نوعان من انواع الفنون البصرية مختلفان تماما من حيث الصياغة لقد صيغا من قبل فنانين مختلفين ومن مجتمعين مختلفين ومن عصرين ايضا مختلفين كما أنها يحملان اغراضاً مختلفة . مع انها يشتركان بهدف عام اساسى وكلاهما يحاول أن يصور شعورا بالحركة عن طريق عرض سلسله من التصورات التى تشير إلى حادثه عرضية فى سياق قصه . ففى المسلسله الهزلية كما هو فى شكل (٦) نتابع شكلا من خلال سلسله من الحالات لها علاقة بقصه ما . ولكن شكل (٧) لها نفس المنطلق ولا يفصل بين احداثها أطر منفصلة . ففى لوحه Sassetta نرى الشخص الرئيسى المتمثل ST. Anthony فى ثلاث حالات فى الطرف العلوى الأيسر نراه رجلا ، أما فى الطرف العلوى الأيمن فنراه يقابل كائن خراقى نصفه رجل ونصفه فرس طالبا منه البركه أما فى الطرف السفلى الأيمن فنراه وقد التقى معانقا St. Paul . وهذه كلها مجرد تصورات مختلفة تحمل نفس الهدف لخلق شىء من الحركة الوهمية .

هناك بعض الأشكال الفنيه التى يهدف منها الحصول على الحركة الفعلية . ففى الحياه عندما ننظر إلى القطعة الفنية للفنان Calder كما هو فى شكل (٨) حيث نرى حركه حقيقيه . أن هذا الشكل يعرض لنا نظام شكلى دائم التغير .

فالعلاقة الشكلية بين اجزاء الموضوع فى تغير وفى صدد احداث تشكيلات جديدة فالصورة التى امامنا ما هى إلا حالة من الحالات العديدة التى التقطتها الكاميرا . أن أكثر الأعمال الفنية ذات الثلاثه ابعاد مثل النحت والعماره لا يمكن التمتع بالنظر اليها إلا من خلال الالتفاف حولها لرؤ يتها من زوايا مختلفة فمن كل زاوية هناك رؤ ية جديدة . ولكن حين تكون القطعة نفسها متحركة فعندما نصفها بأنها عمل حركى فالمنحوته المتحركة لا يتطلب منها الحركة لكى نراها من زواياها المختلفة .

هناك محاولات رافقت الأعمال الفنية ذات البعدين لأدخال الشعور بالحركة عليها ، وذلك سواء فى الرسم أو التصوير وحتى فى النحت البارز . فى هذه الحالات نقول عن الحركة بأنها وهمية ، ذلك عندما تكون حركة غير فعليه . والسؤ ال هنا لماذا يسعى الفنانون للحصول على هذا النوع من الحركة ؟ السبب هو أن التغيير والحركة هما من مميزات العالم ، بحيث يصعب على أى انسان أن يجلس أو يقف بدون حركه وحتى ولو للحظه واحده . حتى اثناء نومنا نتقلب وتتغير أوضاعنا . حتى لو استطعنا أن نوقف حركه اجسامنا فإن العالم من حولنا سيبقى يتحرك ويتغير باستمرار .

ان هذه الطبيعة الديناميكيه ملاحظة ومعبر عنها عبر التاريخ فلو لاحظنا رسومات الانسان الأول فى كهفه وعلى الجدران نرى تمثيله للحيوانات برسومات وقد مثلث باوضاع تعبر عن حركتها .



(٧)

هناك العديد من الأشكال الفنية التى تحمل ثلاثة أبعاد وهذه الأشكال بطبيعتها تحتل فراغا مثل : اعمال الخزف ، المجوهرات ، والأعمال المعدنية ، وأعمال النسيج ، النحت . . . الخ . فى النحت التقليدى مثل عمل دوناتيللو شكل (٩) او فى النحت الحديث الذى يغلب عليه الطابع التجريدى مثل عمل تونى سميث شكل (١٠) نحتاج لمشاهدته أن نلتف حولها لكى نشاهدها من زواياها المختلفة . وهذا ما هو حاصل فى فن العمارة طالما أنه يحتل فراغا .

أما فى الأعمال الفنية ذات البعدين فيلجأ الفنان إلى احداث الفراغ ولكن الفراغ الوهمى : فالفراغ الذى يوحى به هذا النوع من الفن ليس حقيقى وما هذه الأعمال فى الحقيقه إلا ورقه أو قماش كانفس أو لوح من الخشب وجميعها اجسام مسطحه ليس فيها من العمق أو الفراغ الحقيقى .

فى بعض الأعمال الفنية الحديثة لم يلجأ الفنان جاهدا هذا الفراغ الوهمى فمثلا موندريان الفنان التجريدى لم نراه مهتما فى عمله شكل (١١) على سبيل المثال أن يحدث هذا الفراغ الوهمى . ولكن فى المقابل نجد فنانا آخر مثل Ruisdael فى لوحته التى تصور مشهد من الطبيعة يطالبنا أن ننسى أن اللوحة مسطحة أو عبارة عن سطح من الكانفس . وذلك بايحاءه لنا بالفراغ الذى عبر عنه بالعمق المملوء بالهواء والفراغ . وهنا عمد الفنان إلى تغيير منظور اللوحه الحقيقى المسطح وجعل من اللوحة « نافذه » تطل على عالم ذو ثلاثة ابعدا ولكن ابعاد ثالث وهمى ابتدعه الفنان .

(٥) الوسيط

عند انجاز أى عمل فنى لا بد من الاتصال الفيزيائى بالمادة التى بها سوف يتم تجسيد العمل الفنى والذى يسمى بالوسيط . حول هذا الوسيط هناك جدل بين فئتين فالفئة الأولى تعتقد بما ورد قبل قليل أن الوسيط هام فى ايجاد العمل الفنى وبدونه لا يتم أى عمليه خلق فنى ما الفئة الثانية فهم يعتقدون أن لا داعى من الاتصال الفيزيائى بالوسيط طالما نستطيع خلق العمل الفنى فى خيالنا فالموسيقار موتسارت مثلا قال فى يوم من أيامه أنه ألف سيمفونية ولكنه لم يدونها بعد . ولكن أكان موتسارت يستطيع أن يؤلف فى ذهنه أو خياله لو لم يكن قد استمع من قبل إلى اللون المميز للبيانو والكلارنيت والفيولينيه ؟ ان

الفنـان لا يكتسب السيطره على النواحى التكنيكيه التى ينطوى عليهـا استخـدام الوسيط إلا عن طريق الاتصال المادى به .

من الفلاسفه الذين يحملون الرأى الأول وهو عدم ضرورة الوسيط هو كروتشه والذى يتحدث كما لو كان العمل ينتهى ويتم كله داخل خيال الفنان . ثم ينتقل باكمله ودون أى تغيير إلى الوسط الماده لكى يكون عملا محسوسا . غير أن هذا لا ينطبق على وقائع عملية الابداع الفنى . ان أهميـة الـوسيط المادى ليست سلبيه فقط . بـل أنه ايضـا يعطى العمليه الابداعية اتجاها . أذ يوحى للفنان بأفكار واضافـات لم تخطر ببـاله من قبل .

(و) الفنـــان

ما زال بعض الناس يعتقدون أن الفنان ما هو إلا شخص غير اعتيادى غير متمسك بالقواعد والأعراف كالشخص الذى يقطع اذنه ليقدمها هديه كما فعل الفنان فان كوخ أو الشخص الذى يهجر اهله إلى مناطق نائيه لكى يرسم كما فعل جوجان . أو الشخص الذى يعيش حياة سيئه . ان هذا المفهـوم الخـاطىء وجـد تعـزيـزا من قبـل بعض المتحاملين على الفن ومن بعض الفنانين غير الواعين لرسالتهم الانسانية .

عـلى كل حـال ان الفنان انسـان عادى يعيش حياته كأى فرد فى أى مجتمع والفرق بين الفنان وغيره من الناس أن لديه المقدره على ادراك العلاقات وطبيعتها التى تربط بين الأشياء التى تـدور من حـولـه . وادراك العلاقات بين الأشكال والألـوان وملامس السطوح . كما أن لديه المقدرة على تـنظيم هذه العلاقات لتعطى معان وافكار ومشاعر ونـظم من خلال ايجـاد التوافق بـين المواد الأولية .

إن معـظم الفنانـين يمـرون بـالمـراحـل التعليمية التى ينبغى المرور بها لكى يكتسب المعلومات ويزود بـالمهارات المـطلوبة لكى يمارس لون الفن الـذى يختار وهـذا غالبـا يكون فى مدارس الفنون أو الجامعات .

إن ممارسة الفنـان لفنه ليست بـالعملية العفوية أو الاعتباطية . فرسم اللوحة ليست بعملية رشق الوان على سطح الكانفس . أنها ليست بهذه السهولة : وان تم الفن بهذه السهولة فأن العمل نفسه سوف يكون بنفس المستوى للطريقة التى تم تنفيـذه بها . ان الطرق التى يلجأ اليها الفنانون لحل المشاكل البصرية متشابهه مـع جميع الفنـون المرئيـة



شكل ٨

سوى أن هناك اختلافاً بين المواد المستخدمه فى كل فن من هذه الفنون . كذلك اختلاف الوظيفة التى تنتظر هذا العمـل الفنى لكى يقوم بها فوظيفة الفن المعمارى مثلا يختلف عن وظيفة فن الأزياء . ايضـا هناك سبب للاختلاف وهو مراعـاه طريقـه النظر التى سـوف تتبع حـين رؤ يه العمـل الفنى هل سينظر إلى العمل الفنى من بعيد كما ينظر إلى الفن المعمـارى أو سـوف ينـظر اليـه عـلى صفحات الكتب ؟ الاختلافات بين فروع الفن تخلق ضروره التخصص والدراسه . فـلا تستطيـع الادعاء ان الـرسام قـادر أن يخوض مجال العمارة بدون دراسة . وليس من الضرورى أن يجيد عازف البيانو العزف عـلى القيولا . اذن لا مكـان للادعـاء بأن الفنان لا يحتاج إلى الدراسة فالفن عباره عن مجموعة من التخصصات وكـل تخصص لا يأتى إلا بعد دراسة للالمام بجوانبه .

أما من ناحية أخرى فقد كان الفنان فى بدايات التاريخ البشرى لا يتمتع بـالقيمة المعنوية حيث كان يقوم بعمله الفنى دون أن يترك للأجيال التى تأتى من بعده أى دلاله على شخصيته . وعلى سبيل المثال فقد قام



(١٠)

الفنانون فى العصور الوسطى بنقش وتزيين العديد من الكاتدرائيات الأوروبيه ، ولكن لم نجد توقيع احدهم على عمل قـام به . ولـذلـك فقـد عـرفنـا القليـل عن هؤلاء الفنـانين . وهـذا ما سبب انخفـاض قيمة العديد من الأعمـال الفنية بسبب مجهـولية الفنان الذى قام بابداعه . كثير من المتاحف فى مختلف أنحـاء العالم تلجأ لشراء بعض الأعمال الفنية وبأثمان باهظه وذلك بسبب شهـرة الفنـان الـذى عمله وليس تقـديـرا للعمل الفنى بحد ذاته من هنا نجـد قيمة الفنان التى بدأت تتبلور من عصور مبكره وتبوأ الفنان مكانه اجتماعية مرموقـه سواء على المستوى الرسمى جو المستوى العام .

هنـاك خطأ شـائـع يقـع فيـه الكتـاب والمؤ رخون فى الفن حين يتطرقون للكتـابة عن الفنـان بـالـطريقـة الـرومـانسيـة عن شخصيته ومهاراتـه . أو أنهم يلجأون إلى تصوير الفنان بالانسان الخرافى الذى يمتلك الحكمه الفائقة التى لا يمتلكها غير الفنان . أو أنهم احيانا يذهبون نحو الاتجاه المضـاد الاتجاه السلبى ويصفون الفنان بأنه لا يمتلك السيطرة على اعصابه ومهدد بالانتحار طوال حياته .

جميع هذه الأفكار والصور ملفته للانتباه ومثيره للتعجب ولكن فى حقيقه الأمر فإن جميعها لا تصمد أمام الاختبارات الناقده . فالفنان ليس بالشخص الخرافى المتفـوق أو الشخص الشاذ . الفنان هـو إنسان لـديه الاستعداد والمقدرة وقدر من التدرب عـلى رؤ يـه وخلق الأشيـاء التى تستحق النـظر اليها .

إنه من الصعب أن نجد معياراً يساعدنا على رفع شأن فنان على آخر أو عمل فنى على عمل اخر . ولكن هناك أعمال فنية تركت تأثيرا على الآخرين مما جعلها تعـرف بأنها اعمال عظيمة وجعلها ترفع من شأن الفنان الذى ابداعها . ففنان مثل (رمبرانـدت) يمكن أن نجد اجماعا للحكم عليه بأنه يتمتع بمنزلة عالية بين الفنانـين . وسيزان الـذى يمكن أن ينظر إليه كفنـان اكتشف طريقـه جديدة فى التعامل مـع اللون والكانفس . مثل هؤلاء الفنانين يمكن اتخاذهم كشواهد يقاس عليها التقدير للفنانين الآخرين .

٣ — التهيؤ النفسى لأدراك العمل الفنى

هذا المكون الثـالثة من مكـونات خبـرة التذوق الفنى والذى يسبق مرحلة الأدراك ويعقبه التذوق . والذى يكون فى اللحظة

التى تسبق الأدراك والذى بدونه يصعب أن يصل الانسان إلى لحظة التذوق . أنـه من الصعب تذوق قطعه موسيقية بعد مشاده كلاميه أو تذوق لوحه تشكيلية فى لحظات عـابره . حتى لـو أن درجة التجـاوب مـع العمل الفنى تمت بسرعة هائله . هل تكون درجة التذوق بنفس القدر لو مر المتذوق فى لحظات التهيوء ؟ علـى مـا اعتقـد « لا » فالغالب أننا سنستغرق بعض الـوقت حتى نعيد تنظيم قدراتنا الذهنية وتوجيهها نحـو استقبال هذا التصـرف الجـديـد وهـو أن نستمع أو ننظر أو نتذوق . إلى أن يتم ذلك سنكـون قد فقـدنا جـزءا من العمل الفنى سواء كان قـطعه مـوسيقية أو مسـرحية ولم نتذوقه وسيترك ذلك أثـر على بـاقى الخبره الذوقيه . هذا الأمر الذى جعل المخرجين المسرحين أو المعدين للأمسيات الموسيقية أن يفـطنوا إلى اهمية فتـرة التهيؤ لعملية التـذوق الفنى . وذلـك بـاتبـاع بعض الشكليات التى تبدأ وكأن ليس لها أى قيمة مثل اطفاء الأنوار وتهدئه المكان قبيل ارتفاع الستاره . وفى المسرح يطيلون هذه الفتـرة بعـزف قطعـه من الموسيقى ثم بـالـدقـات



التقليدية . وفى بهو الموسيقى يعمـدون إلى حيلة أخـرى أذ يدخـل العـازف الأول فى الفرقة بعد فترة رفع الستار ، وبعد لحظات اخرى يدخل قائد الفرقه ، هذه تصرفات يحرص على اجرائها القائمون على النشاطات الفنية لانها توفر قدر لا بأس به من التهيئه للنـاس المستقـبلين للعمـل الفنى (سـويـف ١٩٨٣)

٤ - الادراك ·

وذلك عندما نبدأ بتذوق العمل الفنى . نشر هنجرلاند بحثا فى مجلة الاستطيفا عام ١٩٥٧ تناول فيه الطبيعة السيكولوجية لخبره التذوق فى الفنون التشكيلية . فقال ان هذه الخبره تتلخص فى القصد إلى اقامة مؤثرات معينه ثم العمل على ازالتها . هذا التوتر ربما كانت بـوادره متشعبه فى لحظة التهيؤ السـابقة ولكننـا نبـدأ نضيف اليـه وننميـه بالفعل عندما نبدأ بالتعامل لأول وهله مع العمل الفنى . فكما اورد (مصطفى سويف ١٩٨٣) التجربة التى كان قد اجراها عالم النفس الأجتماعى (آش) والتى تناول بهـا كيفيه ادراكنا لشخصية شخص عندما يبدأ يتعامل معنا وأشار إلى وجه الشبه بين العمل الفنى وشخصية الانسان حين قال أن كلاهما مركب من اجزاء . كما أن الكل الذى يمثل العمل الفنى أو الشخصية يتفتح عن اجزاءه مع سياق الزمن ولا يكشف عما يحتويه دفعة واحدة ، ويستثير فينا استجابات وجدانية بالميل أو بالنفور .

ان بعض هذه النتائج من التجربة التى أجراها (آش) تمس موضوعنا الذى نحن بصدده وفيما يـلى هذه النتـائج كـما اوردها سويف وسوف استعيرها واستبدل اينما يرد (الشخص) (بالعمل الفنى) :

أ - منـذ اللحـظات الأولى فى عمليـة الادراك يتجه ذهننا إلى محاولة تكوين انطباع شامل عن الشخص (العمل الـفنى) فى مجـمـلـه ، مـهـمـا تـكـن المعلومـات التى تجمعت لـدينـا عنـه ضئيلة .

ب - فى اللحظة التى ندرك فيها صفتين أو أكـثر عـلى انها تجتمعـان فى هـذا الشخص (العمـل الفنى) فى هذه اللحظة تدخل الصفتان فى تفـاعل متبادل بينها يجعل لكل منها طابعا فريدا .

ج - الانطباع الـذى نكونـه منذ البـداية لا يلبث أن يفصـح عـن تـنـظـيم للأجزاء التى يتالف منها . وفى هذا التنـظيم لا تكون لـلأجزاء مـراتب متساويه ، بـل يحتمل بعضهـا قيمة مركزية فى المعنى الذى تكتسبه صوره العمل الفنى فى اذهاننـا ، والبعض الأخـر يحتل قيمـه هامشيـه تستمـد دلالتها من الأجزاء المركزية .

د - لا تلبث كل صفه من صفات العمل الفنى أن تبـدو ممثله للعمل الفنى فى مجمله .

من النتائج التى صول إليها آش فى تجربته يستخرج سويف (١٩٨٣) دلائل لابد من الأشارة اليها :

١ - ان هـذه الفروض تتفق تمـامـا مـع القـانـون الأسـاسى لـلأدراك ، وهـو أن الأدراك يبـدأ ادراكا جمـاليـا ثم ينتقـل إلى التفاصيل ليرتد بعد ذلك إلى ادراك الكـل ادراكـاً واضحا ثـريا . وهـذا ينسجم مـع الجشتالطيون فى نظرتهم للكل فالجزء ومع الفيلسوفه الامريكية Kuhn (كيون) والتى طرحت هذا المفهوم فى نظريتها التى تدور حول طرق المعرفه .

٢ - ان معظم البحوث التجريبية فى الابداع تنتهى إلى أن العمـل الفنى يبـدأ فى نفس الفنان ككل سديمى غامض قبل ان تتفتح أجـزاءه من خـلال جهـوده التعبيرية . وليس فى التعسف بعد ذلك أن نتصـور الأمر عـلى هذا النحـو ايضا عنـد المتذوق .

ان أى موضوع على الأطلاق ومن بينها المواضيع الفنية يمكن أن يدرك بطريقه جمالية أى ليس ثمة شىء غير جمالى بحكم طبيعته الباطنة ، ولكن بدرجات متفاوته وبمقياس نسبى . فمنها الممتع ومنها غير الممتع ولكن جميعها تدرك جمالياً .

ان تتذوق العمل الفنى هو أن تجابه عملاً فنياً مجابهة مباشرة (فتذوقه) بالحاسة المعدة لمثل هذا النوع من الفن (بالعين أن كان فناً مرئياً وبالأذن ان كان فناً صوتياً . . . الخ) .

ان عملية التذوق لأى عمل فنى تتم بمستويات مختلفة والكثيرة الغالبة من هؤلاء المتذوقين يقفون عند المستوى الأول وهو المستوى الذى يكتفى به بنقل الأحداث التى تجرى كما ترويها العناصر المرئية .

لا شك أن كل العناصر التى ورد ذكرها والتطرق إليها سابقاً فى هذه الدراسة ما هى إلا مكونات لهذه الخبرة وبدون أحدها تبقى هذه الخبرة ناقصة وتحتاج إلى أكمال . مثلا ان اى خلل فى كيفية رؤية العمل الفنى ينقص تذوقنا له وكذلك الخلل فى الأطار الثقافى أو الجهل فى ماهية الوسيط الذى صيغ منه العمل الفنى أو عدم معرفة الفنان الذى يقف وراء هذا الابداع الفنى حتما سوف يؤدى إلى خلل فى عملية التذوق الفنى .

عندما نتذوق أحد الأعمال الفنية للمرة الأولى تتلاشى بعض الأشياء من أذهاننا ويعلق اشياء أخرى يصعب التخلص منها ويكون لها أثر فى تقويمنا للعمل الفنى وان عاد هذا انما يعود لسببين أولها : موضوعى فى العمل الفنى ، وثانيهما ذاتى فى تكوين شخصيه المتذوق . ولكن إذا ما تركنا العمل الفنى وعدنا إليه ثانية فان تغيرا آخر فى مجمل الخبرة التى نحياها قد طرأ وبالتالى أحدث تغيراً فى مستوى التذوق الذى نمتلكه . كما تبرز فى المرة الثانية بعض الأجزاء التى لم تبرز فى المره الأولى .

لكى نتعرف كيف يتم التفاعل بين المتذوق والعمل الفنى لابد من معرفة العناصر التى تكون شخصية المتذوق والعناصر التى منها تتكون شخصية الفنان المنتجة للعمل الفنى وبنظره تحليلية نجد أن لا فرق بين عناصر هذا أو ذاك وانما هناك تشابه متطابق فالفنان له خلفيته المدونة من محيطة وماضية المتعلق بمحيطة والغيب المجهول الذى يلف حياته ومن نفس هذه العناصر نجد ان المتذوق له محيطه ايضاً وله ماضية المتعلق بمحيطة والغيب المجهول الذى يلف حياته . انما الاختلاف هو ان الفنان وصل إلى إيجاد عمل فنى ما والمتذوق مطلوب منه أن يصل إلى هذا العمل حيث أو صله الفنان . وهنا يتم تقرير المستوى للتذوق عند الانسان الذى يعتمد على مدى قربه من هذا العمل . فان كان هناك تطابق عند الطرفين من حيث المحيط والماضى والغيب المجهول ، سوف نجد هناك تطابق فى المستوى بين ما أراد الفنان أن يوصله وبين المستوى الذى وصله المتذوق .

ولكن الحقيقة ان ليس ثمه اثنان يقومان تماماً بنفس التجربة حتى التذوق عند نفس المتذوق يختلف من وقت لآخر فالخبرة الذوقية الأولى تختلف عن الثانية . واختلاف مستوى التذوق أولاً واخيراً على اختلاف طرق الأدراك . فهناك من يدرك العمل الفنى من خلال .

١ - الادراك العملى وهو أن يدركه من خلال العمل الذى يؤديه .

٢ - وآخر يدرك العمل الفنى أدراكاً معرفياً وذلك حين يهتم المتذوق بمعرفة شىء من خلال الأدراك .

٣ - وآخر نقدى وهذا ليس جمالياً أو معرفياً أو عملياً وانما ادراك لكى يصل إلى حكم .

٤ - الأدراك التعاطفى وهو الأدراك من خلال الشعور بالقرب والتعاطف من العمل الفنى .

٥ - وأخيراً فان الأدراك الجمالى هو النوع الذى يتم بواسطته التذوق الذى نحن بصدده . (جيروم ستولنتز ١٩٦٠) .

والحقيقة التى يجب ألا تغيب عن أذهاننا ان التذوق لا يلقن ولا يعلم ولكنه يكتسب بالمخالطة الصحيحة السليمة وبالمعاشرة الطويلة للعمل الفنى . يمكن أن ندرس جميع جوانب المعرفة ولكننا لا نستطيع تدريس التذوق الفنى بصورة علمية مقننة ولكن يمكن زرع هذا الاتجاه (التذوق الفنى) فى نفوس أفراد المجتمع منذ المراحل الأولى للانسان . وذلك عن طريق توضيح بعض المبادىء والنظريات ومحاولة تركيزها فى ذهن الفرد . وعن طريق تزويد المدرسة بالمعلم المتذوق . وتهيئه الجو الفرص التى تمكن الفرد من تنمية تذوقه الفن ◆

الهوامش

١ - هربريت ريد ، ترجمه ، يوسف ميخائيل اسعد « التربية الذوق الفنى » الفصل الثالث ص - ص . ٦٧ - ٨٠

٢ - دكتور نبيل الحسينى « منابع الرؤية فى الفن » الفصل الثالث ص - ص ٤٧ - ٥٨

٣ - الدكتور زكى نجيب محمود « فلسفة النقد » ص - ص (٥ - ٤٠) .

٤ - محمود النبوى الشال « التذوق الفنى » ص - ص (٣٨ - ٤٠)

5. Kuhn, M. The study of Structure: Analytic and analogic processes. Paper presented at the Fourth Annual Philosophy of Art Education Symposiom, Michigan State University, Lansing, February, 1975.

6. Hightower, J. Art councils and art education. paper presented at the Florida Art Education Association Conference, Miami, october, 1974

7. John Russell, The Meaning of Modern Art Pp. 362-385

8. DAvid piper, understanding Art. pp. 98-134

9. Sarah preble, Artform. pp. 48-80

المراجع العربية

● الدكتور مصطفى سويف « دراسات نفسية فى الفن » مطبعه اطلس القاهرة ١٩٨٣ .

● الدكتور مصطفى سويف « الأسس النفسية للابداع الفنى » القاهرة : دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٥٩ .

جيروم ستولنتز « النقد الفنى — دراسة جمالية وفلسفية « ترجمة د. فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الثانية ١٩٨١ .

المراجع الاجنبية

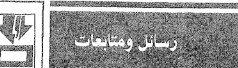
Vincent Lanier, "The Arts We See" Columlia university New York 1982

Marylou kuhn "Structuring Art Education Through Analytic and Analogic Modes of Knowing", Studies In Art Education 22/1 1978

Anderson, Donald M. Elemenls of Design. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961

Al Hurwitz / Stanly Madeja "The Joyous Vision: Art Appreciation Prentice - Hall, Inc., Ne Jersey 1977

Asch, S.E Social Psychology, New york: Prentice-Hall, 1952






صلاح عبد الصبور فى كلمات

محمد صلاح الدين عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١)

- ولد بالزقازيق محافظة الشرقية سنة ١٩٣١ .
- درس اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة وتخرج فيها سنة١٩٥١
- قام بالتدريس فى بعض المدارس بوزارة التربية والتعليم .
- وكان ينشر مقالاته وأشعاره ببعض المجلات المصرية العربية .
- انضم لأسرة روز اليوسف الصحفية ، واستمر بها خمسة عشر عاماً بقسم الثقافة والفن .
- عمل رئيساً لتحرير مجلة « الكاتب » فى السبعينيات .
- انتقل إلى هيئة الكتاب وعمل مديراً لإدارة المجلات الثقافية التى كانت تصدرها وزارة الثقافة .
- ندب مستشاراً ثقافياً وإعلامياً فى سفارة مصر بالهند .
- عين فى أخريات حياته رئيساً لمجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩
- أصدر مجلة « فصول » ورأس مجلس إدارتها سنة١٩٨٠
- احد مؤسسى الجمعية الأدبية المصرية

مؤلفاته

- دواوين شعرية :

- الناس فى بلادى . بيروت ، ١٩٥٧ ، ط ١
- أقول لكم . بيروت ، ١٩٦١ ، ط ١
- أحلام الفارس القديم . بيروت ، ١٩٦٤ ، ط١
- تأملات فى زمن جريح . بيروت ، ١٩٧٠ ، ط ١
- رحلة فى الليل وقصائد أخرى . بيروت ، ١٩٧٠ ، ط ١
- شجر الليل . بيروت ، ١٩٧٢ ، ط ١
- الإبحار فى الذاكرة . القاهرة ، ١٩٧٩ ، ط ١

- مسرحيات شعرية :

- مأساة الحلاج . القاهرة ، ١٩٦٤ ، ط ١
- مسافر ليل . بيروت ، ١٩٦٩ ، ط ٢
- الأميرة تنتظر . بيروت ، ١٩٧٠ ، ط ٢
- ليلى والمجنون . القاهرة ، ١٩٧٠ ، ط ١
- بعد أن يموت الملك . بيروت ، ١٩٧٣ ، ط ١

- أعمال مترجمة :

- مسرحية « سيد البنائين » لإبسن . القاهرة ، ١٩٥٧ ، ط ١
- مسرحية « حفل كوكتيل » لإليوت . القاهرة ، ١٩٦٤ ، ط ١
- مسرحية « يرما » للوركا وقصائد من شعره . القاهرة ، ١٩٦٧ ، ط ١ بالإشتراك مع وحيد النقاش.
- النساء حين يتحطمن . القاهرة ، ١٩٧٦ ، ط ١

- أعمال نثرية :

كتب :

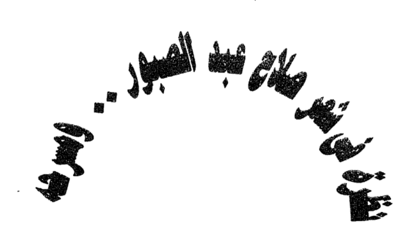
- أفكار قومية . القاهرة ، ١٩٦٠ ، ط ١
- أصوات العصر « دراسات نقدية » . القاهرة ، ١٩٦٠ ، ط ١
- ماذا يبقى منهم للتاريخ . القاهرة ، ١٩٦١ ، ط ١
- حتى نقهر الموت . بيروت ، ١٩٦٦ ، ط ١
- قراءة جديدة لشعرنا القديم . القاهرة ، ١٩٦٨ ، ط ١
- حياتى فى الشعر . بيروت ، ١٩٦٩ ، ط ١
- وتبقى الكلمة « دراسات نقدية » . بيروت ، ١٩٧٠ ، ط ١
- رحلة على الورق . القاهرة ، ١٩٧١ ، ط ١
- مدينة العشق والحكمة . القاهرة ، ١٩٧٢ ، ط ١
- قصة الضمير المصرى الحديث . القاهرة ، ١٩٧٢ ، ط ١
- كتابة على وجه الريح . القاهرة ، ١٩٨٠ ، ط

« القاهرة »

« لا يقهر الموت إلا الحجر والكلمة والكلمة أطول عمراً من الحجر وأصلب على الزمن وأقدر على مغالبته فالأهرام وكتاب الموتى ولدا فى يوم واحد من أيام التاريخ التى هى كألف يوم مما يعدون أو تزيد ومازالا يتنفسان أنفاس الحياة حتى غدنا وبعد غدنا وقد يأكل الزمن المتطاول من الأهرام حجراً فحجراً ولكنه لن يسقط من كتاب الموتى كلمة واحدة ، بل قد يزحم صفحاته بالحواشى والتعليقات »

(حتى نقهر الموت)





مجدى فرج

١ - الشعر.

منذ أن توصّل العرب القدامى إلى أن الشعر هو « الكلام الموزون المقفى » أصبح توصلهم هذا تعبيراً عن واقع إجتماعى وفكرى وفلسفى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبلاغة الشكلية وجزالة اللفظ والتنغيم الذى يرى فى الشعر شكلا من أشكال التطريب المتسق مع إيقاع الحياة الهادئه وصولاً الى أحداث الصفاء الذهنى لدى القارىء .

بعد هذا التوصل وصعود الشعر العربى الحديث (حركة التجديد التى بدأها بدر شاكر السياب ومحمود سامى البارودى) ، كان من المتعين إعادة صياغة تعريف جديد يكشف عن جماليات هذا الشعر الجديد وقدراته غير المحدوده فى التعبير عن أزمة الإنسان المعاصر ، والمشاركة فى ايجاد الحل الأمثل والناجع لإشكاليته فى الوطن العربى ، فكان اكتشاف استاذنا الجليل دكتور محمد مندور حول شعر الهمس ، أو الشعر المهموس ، والذى وضح تماما فى إنجازات شعراء المهجر ، حيث يهمس الشاعر بغربته وإغترابه ، الهمس النبيل الذى يميط اللثام عن تلك الفروق المادية والتاريخية والحضارية بين حضارتى الشرق والغرب .

اذا ما كان الشعر الكلاسيكى قد إكتشف وصاغ مواصفات الحياة الإجتماعية فى شكلها البدائى القديم (الصراع بين البرجوازية المتوسطة والكادحين فى جانب والإقطاع فى الجانب الآخر) وحاول ازاحة سوءات هذا الواقع الإجتماعى ، فإن الشعر الحديث قد تجاوز بإبداعه وبتجربته الخصبة فى الحياه ذلك النسق الكلاسيكى فى المعرفة .

إن الشعر نسق من أنساق المعرفة لا يتحدد شكلها النهائى من خلال تجربة إنسانية معزولة عن الواقع الإجتماعى ، بقدر ما يتحدد - هذا الشكل - من خلال تجربة حية ، خصبة ، تستهدف تغيير القيم والرؤى والتصورات كذلك ، فإن هذه المعرفة الخلاقة لا تتحقق بتوازى عناصر التناقض فى الطبيعة ، بل من خلال ذلك التصادم الخلاق بين الشاعر والواقع الإجتماعى . والشعر - عموما - ليس تعبيراً عن مكنون عواطف الشاعر أو تجربته الذاتية فحسب ، بل هو ايجاد معرفة حميمة بالواقع ، إكتشاف لعلاقات وتراكيب ومعانى ورؤى وقيم إجتماعية جديده ، هو إبداع يتجاوز السياسة بالحلم ، حتى وأن إنشغل ببعض أدواتها فى التكتيك والإستراتيجية .

إن الشعر العربى الحديث هو فى مجمله موقف من الحياه والواقع ، تمرداً أو تجاوزاً لهذا الواقع ، إيا ما كان شكله أو مضمونه ، ذلك أن الكتابه موقف إحتجاج صارم ضد هذا الواقع سعيا إلى تغييره ، أو بالتحديد هو سعى لتجاوز نسق السيمترية البسيط سعيا لخلق الهارمونى . . سواء داخل القصيده ، أو بين القصيدة ذاتها والواقع الإجتماعى فى الجانب الآخر .

أهم ما يتميز به شعر صلاح عبد الصبور ذلك الإحساس الدرامى المتدفق بالإنسان ، فهو لا يكتب شعراً تطرب له الأذن أو يطرب له الوجدان ، بل هو يفجر فى شعره مأساه الإنسان المعاصر داخل تناقضات هذا الواقع ، وهى مأساه منحت الشاعر تلك المقدرة التكنيكية الفذة على اكتشاف المفارقه الدرامية ، وإكتشاف القوانين الموضوعية التى تكمن خلف الظاهره التى يطرحها فى شعره . . بحيث ينتصر لكل القيم الإيجابية التى تحيل الحياه من جحيم إلى فردوس حقيقى ، يغنى فيه الشاعر بالسيف ويحارب بالمزمار .

إن جملة هذه الإكتشافات الخلاقة ، وذلك التفاؤل المبدع الذى يطرحه صلاح عبد الصبور ، يضعه بلا شك فى منطقة متقدمة جداً فى عالم الإبداع الشعرى .

فى قصيدة « هجم التتار »[1] ص ١٣ يطرح الشاعر فى النهاية تفاؤله الخلاق وقدرته على تجاوز المحنة . .

« سنجوس بين بيوتنا الدكناء إن طلع النهار ونشيد ما هدم التتار . . . » .

يدرك الشاعر هنا تلك المفارقة التاريخية والتى هى قانون الحياة ، فبرغم الهول والدم والخراب والدمار . . فسوف يشيد مرة ثانية - ومن خلال هذه الأنقاض - حلمه الرائع النبيل .

كذلك تكشف قصيدته « شنق زهران »[2] ص ١٥ عن ذلك الحب والعشق الهائل للحياة . .

«كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتي تخشى الحياة» .

أما قصيدته «عودة ذى الوجه الكئيب إلى الإستعمار وأعوانه»[٣] ص ٢٩ .. فإنها تطرح فكرة الرقص فى الضياء كأمل خلاق وحتمى .

«ومدينتى معقوده الزنار مبصره
سترقص فى الضياء» .

إنها تكشف عن ذلك الفرح الحتمى الآتى بعد ليل دامس .

يتحرك العالم الشعرى لصلاح عبد الصبور فى ساحة تراثية شديدة الإتساع والتنوع والخصوبة .. ففى قصيدة «الظل والصليب»[٤] ص ٦٥ يستخدم بعض رموز عالم المسيحية ليكتشف سأم الكون والزمن وفوضاه الكبرى .

«هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله
ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك» .

هذه القصيدة بنسقها الفكرى الخلاق تطرح عالما شعريا أقرب إلى ذلك الذى طرحه ت. س. اليوت فى قصيدتيه اللتان تمثلان إدانة لعصرنا «الأرض الخراب» و«الرجال الجوف» . غير أن شاعرنا هناك يتوقف فقط عند حدود الرصد السطحى لخراب هذا الزمن وضياع الآمال .. بل يلقى إلينا بالمسئولية .. لنحملها .. فهى مسئوليتنا على اية حال .. «فتحسس رأسك!» وهى مسئولية تكشف كذلك عن عمق إحساسه بتلك المفارقة الدرامية الكبرى .. مفارقة أننا نعيش عالما متخم بالفوضى «رؤوس الناس على جثث الحيوانات» . فأين نحن إذن من هذه الفوضى ؟! .

تتحرك قصيدة «أقول لكم»[٥] ص ٧٣ داخل نمط من التسجيل الفكرى لحياته وفلسفته وتجربته الذاتية والموضوعية معا . يتحدث فيها بحكمه الشعراء والتى هى أقرب إلى حكمة النبوه .. إنه رجل بسيط .. لا يملك غير الكلمات .. «فى البدء كان الكلمة» يواسى بها المخزون .. يعبر بها عن حبه ، حلمه ، انكساره ، يتفرج بها على عالم مضطرب .. يحاول بها إعادة تنظيم هذا العالم بشكل أكثر إكتمالاً وإتساقاً وجمالاً ، ليس بالمعنى الشكلى المجرد ، بل من خلال إكتشاف جوهر القيم الأيجابية الباقية لدى البشر .

□ يتحرك العالم المسرحى عند صلاح عبد الصبور بدءا من ذلك التساؤل الفلسفى العام والهام أيضا ، ما هو العدل ؟

تعد قصيدة «أحلام الفارس القديم»[٦] واحده من أهم قصائد الدراما فى تاريخ الشعر العربى الحديث ، إذ تكشف عن ذلك الصراع الإنسانى الكبير الذى يخوضه الفارس النبيل ضد الجهالة وسوء الظن والتخلف . إن الفارس هنا يصارع من أجل الطهارة والبكارة والنقاء ، وهذا العالم الشعرى الذى تطرحه القصيدة يقترب كثيراً - إن لم يساوق - عالم التراجيديا النبيل .. إن هذا الفارس النبيل يسقط من منطقه فضائله وبراءته .

«قد كنت يا فتنتى فيما فات من أيام[٧]
يا فتنتى محاربا صلبا ، وفارسا همام
من قبل أن تدوس فى فؤادى الأقدام
من قبل ان تجلدنى الشموس والصقيع
لكى تذل كبريائى الرفيع ...» . ص ٤٨

غير أن هذا الفارس النبيل لم يكن يعيش عالما منفصلاً عن الواقع والناس البسطاء ...

«وكنت عندما أحس بالرثاء[٨]
للبؤساء الضعفاء
أود لو أطعمتهم من قلبى الوجيع» . ص ٤٨

بهذا يحفظ الشاعر لفارسه النبيل شروطه الإنسانية والموضوعية والتى يتسم بها معظم أبطال التراجيديا .

«أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهاره[٩]
لقاء يوم واحد من البكاره
لا ، ليس غير «أنت» من يعيدنى
للفارس القديم دون ثمن
دون حساب الربح والخسارة» .

كذلك تكشف قصيدته «مذكرات الصوفى بشر الحافى»[١٠] ص ٦٠ إحتجاجه الإنسانى على ذلك الوباء الذى إستشرى فى هذا الكون الفظ ، وينتهى به هذا الإحتجاج إلى ذلك التساؤل الخلاق

قل لى .. «أين الإنسان .. الإنسان ؟» ص ٦٥ . بهذا التساؤل .. يرتقى صلاح عبد الصبور فوق تلك الصراعات الدامية بين الإنسان الثعلب والإنسان الكركى والإنسان الكلب على السوق .. هذه الصراعات التى أطاحت بآدمية الإنسان ، مما إستوجب معه ذلك التساؤل الخلاق «أين الإنسان .... الإنسان ؟» .

تكشف قصيدة «حديث فى مقهى» ص ٤٧ عن أحد المعانى الشعرية البالغة الحساسية ، هو أقرب مايكون إلى تحقيق وظيفة الفن والشعر على السواء .

«أتتبع أجساد النسوه
أتخيل هذا الردف يفارق موضعه
ويسير على شقية
حتى يتعلق فى هذا الظهر
أو هذا النهد يطير يعلو هذا الخصر
(وأعيد بناء الكون)» .

إن أحد أهم وظائف الفن هى إعادة بناء الكون ، حتى وإن تأسس هذا الإبداع على عناصر الكون التى تحكمها الفوضى . وهو هدف كبير استطاع الشاعر فى شعره ومسرحه الشعرى معا إن يحققه إكمل تحقيق ممكن . فإعاده بناء الكون لا تعنى تنظيما شكليا لعناصره المبعثره .. بقدر ماتعنى إكتشافا جدليا خلاقا لمعرفة جديده حميمه بالواقع .

فى ديوانية الأخيرين «شجر الليل» و «الإبحار فى الذاكرة» يقترب الشاعر من الحكمة بمعناها الفلسفى ، قد نرى فى بعض

قصائد هذين الديوانين بعض الجفاف في صياغة هذه الحكمة . . بيد أن تبرير ذلك يأتي من كون الشاعر هنا يختم بها تجربته الشعريه الفريده . . في الحيـاة والفن معـا . فقصيـدة « فصـول منتزعة »[12] ص ٢٩ يغلف لنا الشاعر موقفه من الشعر والشعراء والحيـاه والحب والليل والتـاريخ والحـريـة والعـدل والعـزة والصـدق والصمت . . ويـرى في الصمت أنبـل المعـاني والأفكار . أما قصيدته « تكراريه »[13] ص ٥٥ فإنها تكشف عن ذلك التمـرد المستحيل ضـد التكرارية . . تكرارية الزمان والمكان ، تكرارية القتـل والقتلة ، فكـاهـات الهـزليـين وهـزل الفكهين ، تكرارية الأنغام والاشعار . .

« لاتبحر عكس الأقدار

واسقط مختـاراً في التكـرار » .

ص ٥٧

تلك هي بعض القسمـات الجوهـريـة التي يتميـز بها شعـر صـلاح عبـد الصبـور ، ليس فحسب تميزا عن الشعر الكلاسيكي (الموزون المقفى) ، بل يتميز بهذه القسمات نفسهـا عن أقرانه من الشعراء المجددين الآخرين ، حيث يملك صفـاء خـلاق في رؤاه الإجتمـاعيـة . . فضلا عن قدرته على اكتشاف العناصر الإيجابية في تجربة الإنسان .

بإختصار ، فإن شعر صـلاح عبد الصبـور يتحرك في منطقه شديده الإتساع من التـراث والتاريخ والوعي . . (أي فهم الواقع ومحاولـه تعلية عناصره أقرب مايكون الى تحقيق المثال) يستهدف الإنسان ، ويعتبره وسيلته الشرعيه كذلك لتحقيق هذا الهدف . بهذا يجمع الشاعر داخل الإنسان بينه كهدف أعلى وأسمى ، وكونه وسيله مثلى لتحقيق هذا الهدف النبيل .

٢ - المسرح .

على الرغم من أن أحمد شوقي كان له فضل الرياده في مجال المسرح الشعري ، إلا أن مسـرحه « إجمـالاً » يفتقد إلى شـروط وقواعـد الدرامـا المتعارف عليها ، هو أقرب ما يكون إلى القصائد الغنائية ، كذلك الشاعر عـزيز أبـاظة ، كـان كسلفه ، أقرب إلى التعبير الجزل الكـلاسيكي عن إنتمائه الطبقي دون الإجتهاد في خلق دراما شعرية على نحو ما أنجزت الحضـارة اليونـانية (الكلاسيكية) . مسرحها الشعري الرفيع ، أو حتى (الكلاسيكيون الجدد) ، راسين وكورني في فرنسا ، أو شكسبير في انجلترا .

أما إنجازات عبد الحمن الشرقاوي فكانت تقترب على إستحياء من عالم الدراما . . لكنها بنفس القدر كانت تبتعد قليلا عن هذا العالم ، بقدر ما يحتـاج الشاعر إلى التعبير عن مكنـون عـواطف وأحـلام الشخصيـات ومـواقفهـا المسرحية . وكثيراً ما إنساق الكاتب وراء جمال التعبير وطلاوته على حساب الحدث المسرحي ونسقه وأضداد الصـراع في المسرحيـة . فـأتى مسرحه أقرب إلى الحواريات الجزلة . . الفاخرة الصياغة . ومع ذلك فقد إستطاع الشرقاوي أن يضع (شعراً) قضـايا الإنسـان المعاصـر فوق خشبة المسرح ، ذلك كان همه الأكبر وإنجـازه الرفيع .

يأتي مسرح صلاح عبد الصبور ليضع مأساة الإنسان المعاصر داخل نسق واضح ومحدد هـو نسق الدراما ، له ملامحه الصريحة وعناصـره الـواضحة . لـذلك ، حفـظت هذه الأعمـال الشـروط الجوهـرية لفن الـدراما كـما هي عند أرسطو المعلم الأول . ومع هذا فلا يجب القول أن مسـرح صـلاح عبـد الصبـور هـو مسـرح أرسطي . . بل هو يحفظ شروطه العامة والتي لا يكون المسرح مسرحاً بغيرها .

يتحـرك العالم المسـرحي عند صـلاح عبـد الصبور بدءاً من ذلك التساؤ ل الفلسفي العام والهام أيضا . ما هو العدل ؟ وما هـو معياره ؟ كيف يستقيم تطبيق العدل في مجتمع الجياع ؟

في مسرحية « مأساه الحلاج »[18] نجدنا منذ اللحظة الأولى في قلب المأسـاه . . حيث عُلِق الحلاج على جذع شجره . وهو معْنى أقرب إلى الصلب في المسيحية . ثم من خلال « التحليل الإسترجاعي » أو « الفلاش باك » نبدأ نتعرف على عناصر المأساه .

الشبـلي : . . . يـا حـلاج ، إسمـع قولي .

لسنـا من أهـل الـدنيـا ، حتى تلهينـا الدنيا . ص ٢٧

غير أن الحلاج لا يقنع بأن يبقى بعيداً عن الدنيا . . بعيداً عن أحلام الجياع والبسطاء . . فقد حدق في الشمس ، فرأى ، وكان ما رآه .

الحلاج : هبنا جانبنا الدنيا

ما نصنع عند ئذ بـالشر ؟ .

ص ٣٣

لقد رأى الحلاج رسالته في عـدم الإستعلاء على الواقع ، بل المشاركة بإعلاء هـذا الواقـع تحقيقا للمثل الأعـلى ، وفي سعيه المستمـر . . لا يرتكب الخطأ التراجيدي (الهامارشيا) الذي يتسبب في مصرع البطل ، بل هو يستشهد من أجل تحقيق مثله الأعلى ، وهو يرى الشر على النحو الآتي :

« الحلاج : فقر الفقراء

جـوع الجـوعى ، . . . الـخ .

ص ٣٤ .

حتى ينتهي في النهاية قائلا :

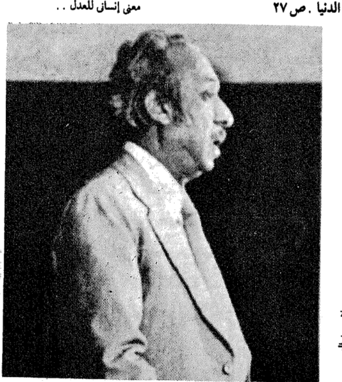
« الشر استولى في ملكوت الله

حدثني . . كيف أغض العين عن الدنيا

إلا أن يظلم قلبي ؟ » .

بهذا . . يندفع الحلاج إلى محاربة الظلم وعيا منه بأن هذا الظلم قائم وموجود ومستمر في هذا العـالم ، لكن الشبـلي يتجنب الـظلم دون أن يتصادم معه . « وكل منا أن يعرف درب خلاصه ويسير فيه ويجعله سراً » .

لقد آلى الحلاج على نفسه بأن يحارب من أجل معنى إنساني للعدل . .



صلاح عبد الصبور

« الحلاج : . . . .

أنا إنسان يظمأ للعدل ويقعدنى ضيق الخطو » . ص ٥٥ .

وفى طلب العدل ، يخلع الحلاج خرقه الصوفيه ، يجفوها ، يكشف أسرارها ، وهو بهذا يعلن تمرده على مواصفات المجتمع الذى استشرى فيه الظلم ، وفى مواجهة هذا الظلم وانحسار العدل ، لا يملك الحلاج غير الكلمات ، إنها سلاحه الحاد فى وجه الطغيان .

إن الحلاج يتجه بسرعة وفى ثبات إلى نهايته ، حيث يقترب من فكره الإستشهاد السياسى . . على نحو ما إستشهد الحسين ، وجيفارا وهما يحاربان من أجل تحقيق العدل .

فى مشهد محاكمة الحلاج يستخدم القضاه العامة فى قتل الحلاج ، حتى يصبح بعد موته فكره تطارد السلطة وتقض مضجعها .

« أبو عمر : . . . .

بل نحن قضاه الدولة لم نحكم

أنتم . . .

حكمتم فحكمتم

فأمضوا ، قولوا للعامه

العامة قد حاكمت الحلاج

أمضوا . . أمضوا . .

أمضوا » . ص ١٨٦ .

والمسرحية بعد هذا لا تسعى إلى إحداث الشفقة وتطهير عقل ونفس المتفرج من عناصر هذه المأساه ، بل تسعى إلى الكشف عن تلك القيمة العليا التى يمثلها الحلاج فى وجه السلطة الغاشمة الظالمة . وبهذا تنتقل قضية العدل فى « مأساه الحلاج » من خشبة المسرح إلى قلب الجمهور المتفرج . . كيف يرى القضية وما هو دوره التاريخى الخلاق فى قهر الظلم وقهر الفقر معا ؟ .

ذلك هو السؤال الذى يمكن به أن ندرك قيمة الحلاج . . الشخصية والمسرحية على حد السواء .

تكشف « الأميرة تنتظر »[١٩] عن ذلك النزوع الخلاق إلى تحقيق العدل . . وهو هنا ليس منفصلاً عن بنائها الفنى ، فكما أن شكل الموسيقى هو معناها ودلالتها ، فإن « الأميرة تنتظر » تحقق ذلك المعنى النقدى واضحا وجليا .

هى مسرحيه أقرب ما تكون إلى الشعائر والطقوس الدرامية البدائية والتى هى أصل ومنشأ الدراما على مدى التاريخ . والشعيره المسرحية هى نسق من أنساق الفعل الإجتماعى ، الممارسة الإجتماعية مثلها فى مثل ذلك الصيد والرقص والقنص والزرع والرسم . . . الخ . إنها تلك الممارسة الإجتماعية النفسية التى تتسق فى فعل واحد مع الحياة .

نحن أمام أميره تغربّت ، فقدت عرشها أو مكانتها الإجتماعية على نحوما فقدت اليكترا مكانتها الإجتماعية الرفيعة فى الدراما الإغريقية ، وعلى نحو ما فقد هاملت مكانته كذلك فى دراما عصر النهضة . وإذا ما كانت اليكترا وهاملت يسعيان من خلال الفعل الدرامى المبدع لإستعادة مكانتهما الإجتماعية المفقوده ، فإن « أميره » صلاح عبد الصبور تقنع بموقف الإنتظار والتأمل فى ذلك الصراع التاريخى بين السمندل والقرندل . فالسمندل قتل الملك والد الأميره ، سعيا إلى إمتلاك العرش والحكم ، ثم يأتى القرندل ليقتل السمندل ويعيد للأميره عرشها المفقود .

إن الصراع بين السمندل والقرندل أقرب ما يكون إلى ذلك الصراع الدائم بين الساسة والشعراء ، إذ لا يدخر السمندل وسعا فى إستخدام الوسائل القذرة وصولاً إلى هدفه . أما القرندل فهو شاعر ، حالم ، متألم .

القرندل : لا أعمل شيئا

أحيانا أتأمل فى الشمس إلى أن تغرب

أو فى الليل إلى أن تشرق

أرقص أحيانا فى أفراح الخلان

أحيانا أكتب » . ص ٤٧

وعندما يقتل القرندل السمندل ، يتجه إلى الأمير قائلا القرندل : . . . .

يا إمرأه وأميره

كونى سيدة وأميرة

. . . . الخ .

ص ٥١

إن القرندل هنا يضع الأميرة موضعها الصحيح ويعيد الإتزان والصواب إلى ميزان العدل المختل .

تعد مسرحية « مسافرليل »[٢٠] بيانا سياسيا واضحا ضد القهر والظلم ، مع إحتفاظها بشروط وقواعد الدراما فى تكوين والحدث وتصاعد الصراع وصولاً إلى الأثر الشامل أو النتيجة النهائية . فراكب القطار لا يعيش رحلة هذا القطار فحسب من مكان إلى آخر ، بل هو يعيش كذلك رحله القهر الواقع عليه من عامل التذاكر . والصراع فى هذه المسرحية ينشأ بين القاهر والمقهور ، هو صراع أزلى أبدى ، يملك فيه عامل التذاكر (القاهر) كل أدوات القهر الإجتماعى ، وهو قهر يبدأ منذ عصر « سبارتاكوس » حتى هتلر وجونسون وبيجين ، ومع ذلك فالراكب (المقهور) يسعى بكل الوسائل والحيل إلى تفادى التصادم مع عامل التذاكر ، بينما يسعى فى المقابل عامل التذاكر إلى خلق (أو إختلاق) مواقف التصادم مع الراكب ليجد لنفسه المبرر المنطقى لممارسة القهر .

وعامل التذاكر هذا هو فى جانب من جوانبه رمز للمؤسسه العسكرية ، فهو يرتدى العديد من السترات الصفراء ، وكلما خلع واحده ظهرت الثانية بلونها الأصفر المعتاد ، يراه عامل التذاكر لون الذهب الوهاج ، أما الراكب فيراه لون الداء والوباء ، لون الموت حتى وإن لم يصرح بذلك علانيه .

عبث الراكب فى ذاكرته ، فأخرجت لنا هذه الذاكره ذلك التاريخ الأسود من القهر ووسائله البشعه ، المادية والنفسية . وهذه التذاكر بلا شك ليست معزولة الصلة عن الواقع الإجتماعى الذى يعيشه كل من الراكب وعامل التذاكر والراوى معا . فى ذكراه كل منا رصيداً هائلاً من الواقع الإجتماعى ، وحين تنفرج هذه الذاكرة عن هذا المخزون الإجتماعى ، فإننا فى الواقع نرى حياتنا ، نرى أنفسنا ، نرى مجتمعا كاملا ، واضحا وصريحا ، يتصارع ، يتسلط عنصر فيه على آخر ، حتى يقتله كما قتل عامل التذاكر الراكب .

إن صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية يكشف عن عناصر ذلك الصراع بين الراكب وعامل التذاكر ، وكلما تغير شكل المجتمع وتغيرت داخله علاقات وقوى الإنتاج الاقتصادى ، لا بد وأن يتغير - تبعا لذلك - شكل القهر ووسيلته المناسبة لكل عصر . وما قتل (موت) الراكب سوى إحتجاج ينزف ألما وأسى ضد القهر الواقع عليه . فإذا كان موت السمندل فى « الأمير تنتظر » يعيد العدل إلى كون فظ ومختل ، فإن موت الراكب فى « مسافر ليل » هو إحتجاج ضد إستمرار إختلال ميزان العدل .

عامل التذاكر : لحظة

لا بد لكى يجرى العدل

من أن نحفظ للعدل مظاهره لرسمية .

الراوى : هذا حق

فالعدل بلا مظهر

كالمرأة دون طلاء

كالمسرح - مسرحنا هذا - دون ستائر .

لهذا فالعامل يقفز كى يجلس فى أعلى العربة

فوق الرف الشبكى

يدلى ساقيه ، ويؤرجح قدميه

على رأس الراكب

لا تندهشوا هذا أيضا حق .
فقديما قالوا
إن القانون
فـوق رؤوس الأفـراد » .
ص ٣٢ .

بمسرحية « بعد أن يموت الملك »[٢١] يعود صلاح عبد الصبور ثانيه إلى عالم الدراما الأول ، عالم الشعيره المسرحية أو الطقس الدرامى ، حيث يتفجر الصراع واضحا وصريحا بين العديد من عناصر التناقض . نحن هنا أمام صراع واضح بين الملك والشاعر ، الملك يمثل السياسة بتكتيكها أو إستراتيجيتها ، أما الشاعر فيمثل الحلم الإنسانى المتجدد والمتدفق بحب الحياةوالمستقبل .

لم يقدر الملك أن يمنح زوجته طفلاً ، حيث سيطر الماضى الكئيب على الملكه .. لكن الملكه تنزع إلى المستقبل ، تبغى أن تتحرر من سيطره الماضى على حياتها ، وبعد أن يموت الملك ، تـطلب الملكه من المؤرخ والـوزير والقاضى - كل على حده - أن يمنحهاطفلاً ، تنطلق به إلى آفاق المستقبل ، غيرأن أحداً منهم لا يجرؤ على الإقدام على هذا الفعل إحتراما لذكرى مليكهم ، وفى النهاية ترى فى الشاعر ملاذها الأخير . فتنشأ الألفه بينها وبين الشاعر ، ويرحلان إلى الطبيعة ، حيث تكون حياة الإنسان فى أبسط عناصرها واضحة بلا زيف .

غيرأن حلما مفزعا يحلم به القاضى والوزير ، يطلب فيه الملك أن تنام زوجته بجانبه ، فيأمران الجلاد بإستقدام الملكه وقتل الشاعر ، لكن الشاعر يتعلم كيف يحارب دفاعاً عن الملكه ، الـرمـز ، الأم ، الحبيبة ... الـخ . ، وعندماينتصر يتأجج الحنين داخل نفس الملكه للحصول على الطفل .

« الملكـه : يعطينى طفـلى من يعـرف كيف يقـاتـل بـالمزمـار ويغنى بالسيف » . ص ١١٤

وهنا يتحول الشاعر من كونه مجرد شاعر إلى شاعر مقاتل ، لكن الحاشيه تتمكن من خطف الملكه ثم مددوها بجانب الملك الذى فاحت منه رائحة العفن . وبعد محاكمه الشاعر قرروا تقسيم جسم الملكه بين الملك الميت والشاعر . ذلك كان الحل الأول ، أما الحل الثانى فينحصر فى إنتظار إبن الملكه حتى يكبر ، ويذهب لإستلام العرش ، لكنه يرفض أن يعيش فى هذه الأنقاض ويرحل بعيداً عن هذا الخراب ، وفى الحل الثالث يعود الشاعر مع الملكه إلى ملكها وعرشها ، ينسجان معا أحلام المستقبل .

يتحرك صلاح عبد الصبور فى هذا النص ضمن عالم من التجريد الخلاق ، وهو تجريد لايستعلى على الواقع ومكوناته ، بقدر ما يضرب فى قلب هذا الواقع ، إن التجريد هنا خطوه أشد استيعاباً للواقع وطرحاً أكثر حده لتناقضاته .

يتحقق العدل هنا بإمتلاك الشاعر لناصيه الشعر والسيف معاً ، فيهزم بالسيف كهنه الماضى الميت الكئيب ،وينسج لنا بالشعر أحلام المستقبل .

لقد إنتصر المؤلف هنا للشاعر الإنسان والكلمه معا ، الشاعر المقاتل ، الذى يتحرك فى إندفاع يقينى وعقلانى لينشر العدل والحرية فى عالم سيطرت عليه قوانين الماضى وقواعدالسلفيه والتخلف .

تجسد مسرحية « ليلى والمجنون »[٢٢] تجربه شاعرنا الخصبه الخلاقه فى الشعر والحياة على حد سواء . إنها إحتجاج أقرب إلى التمرد على الإحباط والقهر وسيطرة الماضى على الحاضر والمستقبل معاً . حيث تتعقد وتتشابك مستويات وعناصر الصراع حتى تنفجر عن مأساة سعيد ، رمز المثقف فى عصرنا الحديث ، شكه ، تردده ، إخفاقه فى إقامه علاقه حب سويه مع ليلى ، إن سعيداً يحارب هواجس وظنونه ، وهو فى هذا يماثل دون كيشوت كما ألمح بذلك صلاح عبد الصبور فى مفتتح المسرحية .

إن ماضى سعيد التعس يقف حائلا دون المشاركه الإيجابية فى الواقع الإجتماعى ، وتجربة أمه العاهرة هى دليل قوى على إخفاقه وتصدع نفسه وعقله ، حيث ترسبت هذه التجربه المريره فى لا وعيه وكانت صدى لتجربته هو الشخصيه فى الحاضر والمستقبل معاً . ولأن سعيد شاعر ،فهو يرى الواقع الإجتماعى المهترىء قبل الثورة بوجدان الشاعر . وفى قصيدته البارعة « يوميات نبى مهزوم يحمل قلما ، ينتظر نبيا يحمل سيفا » يكشف لنا عن طبيعة ذلك الخراب والدمار الذى تأصل واستشرى فى واقعنا الإجتماعى ، بل ويكشف كذلك عن طبيعة سعيد الخربة ، والتى هى صدى للواقع الذى يعيش فيه . فى هذا المنولوج يفلسف فيه صلاح عبد الصبور مطلبه - أو مطلب بطله - فى الحياة والحرية والعدل ، على نحو ما صاغ شيكسبير منولوج هاملت الشهير ، والفريد فرج منولوج سليمان الحلبى والزير سالم . بيد أن صلاح عبد الصبور هنا يتجاوز حدود الفلسفة والتفلسف إلى إنجاز نبوءته الفذة ..

« رعب أكبر من هذا سوف يجيء »
ص ٧٥ ..

وهو فى هذا يطالب القوى الوطنية أن تشحذ سلاحها ضد هذا الرعب القادم . لكنه - بنفس قدر الإخلاص - يطلب من المخلص القادم أن يسرع بإمتشاق حسامه .

إن الخيانة التى مارستها أم سعيد له ، يقابلها فى الواقع خيانه حسام الذى كان يعمل فى الأمن العام وقدّ بلاغا ضد حسان ويسعى الرفاق إلى منزل حسام .. فيفاجأون بوجود ليلى فى بيته ، يصطدم بها سعيد ، فتتعمق أزمته ومحنته الكبرى ، وفى النهاية يقترب سعيد من منطقة الجنون ، ويكون هذا الجنون نوعاً من التمرد على سيطرة الماضى وفساد الواقع . لكنه لا يفقد الأمل فى القادم .

« سعيـد : أنـا وقت مفقـود بين الوقتين
أنا
أنـا أنتـظر القـادم . . . » .
ص ١٢٧ .

وهو ليس إنتظاراً سلبيا « جودو » لبيكيت ، بل هو إنتظار يدعو الجميع إلى المشاركة الإجتماعية الخلاقة نحو تصحيح عناصر الإختلال فى هذا الكون الفظ ، إنطلاقا بهذا الواقع نحو صياغة أمثل للمستقبل .

لقد أقام صلاح عبد الصبور صرحاً فكريا شامخا ومتكاملاً فى الشعر والمسرح على السواء ، فكـانت أفكـاره صـدى حقيقيـاً للواقـع ، واستشرافاً خلاقاً للمستقبل .

إن قيمته الفكرية الراقية تنبع من ذلك الفكر الإنسانى والتقدمى الخلاق ، والذى يحفظ لقيم الحق والخير والجمال شروطها الإنسانية الرفيعة ◆

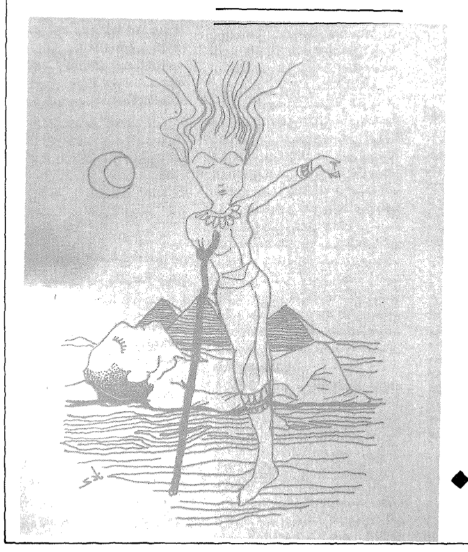
الهوامش

١ - ديوان « الناس فى بلادى » (دار الشروق) سنة ١٩٨٦ .
٢ - نفس الديوان السابق .
٣ - نفس الديوان السابق .
٤ - ديوان أقول لكم (دار الشروق ١٩٨١) .
٥ - ديوان أقول لكم .
٦ - ديوان أحلام الفارس القديم . (دار الشروق سنة ١٩٨٦) .
٧ - نفس الديوان السابق .
٨ - نفس الديوان السابق .
٩ - نفس الديوان السابق .
١٠ - نفس الديوان السابق ص ٦٠ .
١١ - ديوان تأملات فى زمن جريح (دار الشروق سنة ١٩٨٦) .
١٢ - ديوان شجر الليل (دار الشروق سنة ١٩٨٦ .
١٣ - ديوان الإبحار فى الذاكرة . (دار الشروق سنة ١٩٨٦) .
١٤ - مأساة الحلاج (مطبوعات دار القلم ١٩٦٧) .
١٥ - الأميرة تنتظر (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨١) .
٢٠ - مسافر ليل (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨١) .
٢١ - بعد أن يموت الملك (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨٣) .
٢٢ - ليلى والمجنون (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨٦) .



« فجـــــــــأة »

د . كمال نشأت



هواكَ
نسيجُ عنكبوتْ
من نقطةٍ يبدأ
ثم فجأة تراه مصيده
وفجأة
ينفلت الجناح
مهاجراً
للجزرِ البعيده
تثقله الرياحْ
مجّرحاً يعود
يسقط عند البابْ
وحفلك السعيد.
يموجُ بالأصحابْ
ودمه الشهيد
يُشْربُ فى الأنخابْ ◆



خيط اللبن

خيرى عبد الجواد

● من يحكى للرمال

فتكم فى الكلام يا أحباب

فإن أمى حين ماتت ، كان من يراها يظن أنها نائمة بحكمة الله تعالى .

فكيف كان ذلك !!

صلوا على الحبيب :

لمّا قال الحكيم أبى : النملة ساعة القضاء تموِّت الثعبان . تنهدت أمى ، ونظرت إلينا فى حسرة ، ثم قالت بعد أن ذرفت عبرة :

أكمل يا حاج :

فقال الحكيم أبى : والعيد الصغير يأتى دوما قبل الكبير . وكنا حوليها ، أمى المريضة بداء الكلى التى دوختنا ولم ينفع طب الأطبة . قالت أمى وأخذت تشوح بيديها فى فضاء سقف حجرتنا الدافئة : والليل لا أنام الليل ، وسببه غرامك يامنوِّر كوم الضبع . قال أبى : حدثينا يا أم العيال كيف جاءك مولانا أبو الفتوحات عبد الله الضبعى ، فاستطابت أمى الحديث :

لحظة أتانى فى المنام ، ضم نفسى إلى نفسه فكدت أفارق أحبتى لكنه طمأننى ، وأشار لى بالكلام وأذن فبدأت بالشكوى ، طبيبى معى جرح واجعنى ، أخاف أقول آه لكلام الناس يوجعنى . طبطب على ظهرى فكان برداً وسلاماً فأكملت :

الصبر منى إشتكى يا طبيب .

الحق أقول لكم يا أولاد أمينة ، طيب خاطرى ووعدنى بالشفاء ، ومداواة كل مجاريحى . قالت أمى ثم مددت على سريرنا العمدان ونامت وما عادت تصحو ـ فكيف !!

فتكم فى الكلام أيضاً يا ناس :

فإن أمى قبل ذلك بأيام ، حنّت كفى يديها ومشطى قدميها بالحناء المخلطة بالقرد ثم قالت : نفسى أزور مولاى أبو السعود ـ هكذا أمرنى مولاى الضبعى حين قال إرمى حمولك يا أمينة على أصحاب الطريقة ، فهم أولى بالشفاعة ، إذهبى لأخى أبو السعود فهو ضمينى .

حملناها على أكتافنا هى التى لم تحمل من قبل ، أنظروا إليها لمّا وقفت ترقص كما الرهوان يوم نجحت أختى ، وتغنى وتطرب السامعين : من الثانوية للكلية . . والمجموع قرَّب على الميه . فانفطر قلب الأعداء وإزدادوا حسرة على حسرة ، ولاّ لمّا رجع أبى من بلاد الحجاز فعلقت « الكهارب » على باب بيتنا ووقفت تنتظر الحاج الذى عاد يحمل فى رقبته عنقوداً من التين البرشومى الناشف فرحت به أمى ، ولم يحفظ من حديث الحج سوى الهرولة بين الصفا والمروة كما « الزناجرة » ورمى الجمرات التى أصابه منها أكثر مما أصاب إبليس ـ يقول أبى .

ولمّا حملناها كانت أمى ثقيلة ، فإن الكلية حين يصيبها العدم تثقل الجسم العليل وتصيبه بالوخم ـ تقول أمى .

حين اقتربنا من المقام زغردت أمى وأشرقت دمعتان على خديها ، وكنت أقرب اليها من يديها فمسحت دمعتيها وتفاءلت .

قلت : ما نفع دواء الأطبة ، فهل ينفع زار الكدية ؟!

إشتريت لأمى كوز ماء مالحاً من جنب المقام ، شربت أمى من ماء الشفاء وغسلت وشها ، وشلحت جلبابها الأسمر القطيفة ولمست بالماء على بيت الداء فشعرت بالشفاء من وقتها وساعتها .

قالت : الآن ، أنزل الدّقة

وقالت : أنا أحس بزوال الداء .

هللنا وكبرنا وحملناها إلى الدّقة .

جلست أمى وجلسنا حواليها نرى ونسمع ولا نتكلم .

أول ماسمعت ، سمعت دقة « الغيطانى » فما قامت .

وثانى ما سمعت ، سمعت دقة « سلام ياللاّ » وما قامت أيضاً . وثالث ما سمعت ، سمعت دقة « السودانى » قامت وصحت كما غزال البر . هللنا وكبرنا أن قامت أمنا بالسلامة ، وبدأت تهتز هزاً يسر الناظرين . قلنا : هزى يا أم جزعك واهتزى ، لعل المرض « يتفرفط » ويبرأ البدن العليل من علته .

علا وارتفع صوت «الصيِّيت» وأمى ترقص بين يديه ، وكل من له نبى يصلى عليه :

ليه يا حمام بتنوّح ليه . . بتنوح ليه
فكرتنى بالحبايب . . يابوعطاالله

الله وأكبر ، هتفنا ونحن نرى أمنا ترقص رقصاً ماخبرناه من قبل

رايحين تغيبوا سنه . . ولا تغيبوا إتنين
رايحين نغيب على الدوام . . ما تنوّحيش يا عين

رقصت أمى رقصة الأوزة النطاطة التى حكت عنها وقالت عجباً ، كيف ترقص وهى ذبيحة !! ثم أنها دارت دورتين ، ووقعت على الأرض مغشياً عليها مدة ساعة زمانية ، رأينا ـ والشهادة لله ـ العفاريت وهى تنط من جسد الغالية ، قلنا هى العفاريت إذن سبب مرض أمى . وقلنا لابد وأن أمى قد شفيت الآن ، ألم نر العفاريت تنط من جسد أمى وتبرطع فى سماء الزار .

لكن أمى صعدت إلى السرير ومددت بدنها وماتت

* * *

● الولد بلبل والكلب سامبو

هو الولد « بلبل » صاحب العربة السريعة والكلب « هول » الذى يجرى وراءها كلما نادى بصوت عال : تعالى يا سامبو . فيأتى سريعاً سبب موت أمى .

وهو الولد « بلبل » صاحب الأفعال القبيحة والذى فعل مع أمه الجازية لَمّا مات أبوه ما تفعله كلاب الحارات ، حين باع البيت الكبير العالى فماتت الجازية من وقتها وساعتها حزناً وكمداً على بناتها الخمس الصغار من حسن أبى صبيحة ، بعد أن أصبحوا دون ساتر يسترهم .

وهو الولد « بلبل » الذى هدد أمى « بالفرفر » إذا لم تمش من بيته الذى لم يعد بيته سوف يقتلها ، لَمّا ذهبت إليه تحاول إصلاح فرعه بعد أن مال وهى الوصية على أولاد أختها الجازية .

وهو الذى باع عربته السريعة جداً ، ولم يجد كلبه سامبو ما يجرى وراءه فمات حزناً ، وجاء يرمى بدنه على أولاد خالته نحن ، فطردناه شر طردة ، ومنعنا أخته الصغيرة من مغادرة بيتنا حتى تذهب إلى المدرسة ، وحتى لا يبيعها فتضيع فى زحمة مدن البؤساء .

وكان أن زوجة خالى ـ الله يستره ـ من ابنته ، حتى تربى أولاد أخته ، وتلم اللحم الصغير وهى الصغيرة . نفس ماحدث مع أمى لَمّا تزوجت أبى كى تربى أولاده الثمانية وهم عنها كباراً فشالت الغم والنكد حتى ماتت ، وكانت تدعو فى السر والعلن : حسبى الله ونعم الوكيل فيك يا أبى مرشد ، وأنت أيضاً يا أم زينب .

هو الولد « بلبل » سبب كل هذا وأكثر ، وإذا شرفتمونى ـ أدام الله فضلكم ـ وتفضلتم معىَ بالذهاب إلى كوم الضبع بلدى ـ كذا بلد أمى وأبى ـ فسوف ترون على الطبيعة رجلا مثل فحل الجاموس السائب ، يتمرغ فى فقر خالى وينازعه على أربع قصبات هم إرث أمه الجازية عن أبيها مرشد ، ويهدده بطلاق إبنته وتشريد عيالها إذا لم يعطه القصبات .

وهو الآن يشفى بدعاء أمه عليه لَمّا وقفت فى ليلة مولانا أبو الفتوحات عبد الله الضبعى وشلحت شعر رأسها ودعت عليه بالصوت العالى : الهى ما تكسب ولا تربح يا بلبل يا بن الجازية أنت وأبوك يجحمه فى تربته ، يا وارث طباعه الخسيسة وشارب كينا البطل الحديدية .

وكانت امى على فراش الموت لَمّا جاء يبكى طالباً السماح ، فنظرت إليه نظرة موت وقالت : من لا يبكى علىّ وأنا حية ، وقت الممات يوفر دموعه . فإزداد حسرة على حسرة ، وأيقن بالهلاك والشفاء الأزلى على أيدى أمه الجازية . وخالته أمينة لأن دعاءهما مستجاب .

وهو الولد الحزين ابن الحزانى الذى جاء لأمى بالليل ، وأمه على فراش الموت ، مناديا إياها : تعالى شوفى أختك تموت . وماتت خالتى ليلة الجمعة الحزينة ، أعقبتها أمى فى نفس الليلة من ديسمبر الأسود بعد عام ـ وهذا إتفاق عجيب ـ يا سادة ـ ما خبرناه قط .

* * *

● الموت أصله حكاية

* المغسِّلة :

أول كلامى أصلى على النبى .

نبى عربى لم بعد نوره نور :

فى البداية أقول ـ إسم الله على السامعين ـ أننى صحوت من نومى مبكرة كالعادة ، ولكنى بدرت فى هذا اليوم لأنه يوم عيد ، طلعت فوق السطوح لأجمع بعض أقراص « الجلّة » نزلت أشعلت الفرن ، جلست أمامه وحولى دوائر الرقاق ، أحضرت الصوانى ، غمست الرقاق فى اللبن ، أدخلت الصينية الأولى فى الفرن وأخذت أعمل فى الثانية ، أحضرت

اللحم المفروم من ذبيحة الأمس ، وضعت شريحة رقاق ، فصلت بينها والأخرى بقطع اللحم الصغيرة ، لما انتهيت منها وضعتها فى الفرن ، قلت : لابد أن صلاة العيد على وشك الإنتهاء ، لابد أن أبو عطية على حضور الآن هو والعيال وسوف يجدون الصوانى جاهزة . وقلت : كل عام والدنيا بخير ، وربنا ما يقطع لى ولكم عادة . فجأة سمعت الباب يدق ، قلت ها هم قد أتوا ، فتحت الباب ، كانت « أم العز » امرأة راضى الجزار ترتدى السواد وتبكى ، إرتبكت ، قلت : ماذا حدث !!

قالت : عمتى أمينة تعيشى أنت .

خبطت على صدرى : يا عين أمك يا ضناى ، يامصيبتى يا حبيبتى ، كانت أمينة تربية يدى ، وكنت أحبها حباً كبيراً ، لم تكن تنطق العيبة من حنكها وبها من العقل مالو وزع على البلد لكفاها .

الشهادة لله ــ يا ناس ــ أحسست أن هذا العيد عيد شؤم على البلد .

قلت : متى توفيت .

قالت : جاءوا بها مساء أمس ، وكانت الروح فيها ، لكنها ماتت حين وضعت رأسها على سرير أمها وأبوها .

قلت : ليتنا تنولها هذه الميتة ، ماتت فى ليلة مفترجة .

إرتديت ملابسى وخرجت معها بعد أن أخرجت صوانى الرقاق من الفرن وهى لم تنضج بعد ، ومن له نفس لأكل الرقاق .

ولما وصلت المنزل وجدت لمة كبيرة ، ووجدت العويل والصراخ والبيت شعلة نار . اليست صغيرة ياروح أمها ، ربنا يصبر قلب أهلها ، وكانت البلد كلها منقلبة ، الجميع حزانى على فقد أمينة . دخلت عليها وحدى ، كشفت وجهها فوجدتها ــ سبحان الله ــ كأنها نائمة وليست ميتة ، ورأيت وجهها يشع نوراً فيملأ الحجرة إنحنيت عليها قبلت جبينها ، كان ساخناً ــ أقول ــ كأنها نائمة وليست ميتة سمعت صوتاً يرتل القرآن ترتيلاً من داخل الحجرة ــ تعجبت ــ بحثت عن آلات الغُسل فوجدتها كاملة ومعدة خير اعداد ، قمت بخلع ملابسها تحركت يدها لتستر عورتها ، ووجدتها تبتسم وتنظر إلى الأعلى ، حمدت الرب وأثنيت ثناء متصلاً جميلاً ، شمرت كمى وبدأت فى تجهيزها ، سمعت بكاء النسوة وعديدهن فخرجت ، قلت : لا تعددن على المرحومة ، فاالرب يرعاها وكلنا أموات ولاد أموات ، دخلت مرة أخرى ، لم أتمالك نفسى وغشى على مدة ساعة . فإننى لحظة دخلت عليها ، وجدت حواليها ناس كثيرين يرتدون أبيض فى أبيض ، يكلمونها وتكلمهم بلسان عربى فصيح ، ووجدتهم يقومون بتجهيزها . حين أفقت وجدتها جاهزة ، ورائحة المسك والعنبر تملأ الحجرة حتى أننى كدت أفارق من شدة الرائحة ، خرجت من الحجرة لا أكلم أحداً من شدة العجب ، ومن عظمة ما رأيت فسبحان الله قادر على كل شىء .

* المُلحِّد :

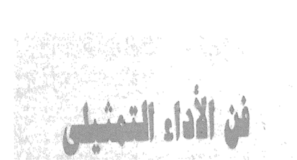
أول ما نبدى نصلى على النبى

نور المكمل من جبينه لاح :

بصراحة ربنا ، أنا الشيخ عطاالله جاد الرب ، رأيت ما لا عين رأت ، وسمعت ما لا أذن سمعت ، ولا خطر على قلب بشر ، إذ جاءنى أهل المرحومة أمينة مرشد ، وكنا صباح العيد الكبير ، يدعوننى لأقوم بدفنها ، وأنا كنت مريضاً مرض الموت الذى لا شفاء منه كما قال الأطبة ولأن المرحومة عزيزة على أهل البلد جميعاً ، وعلىّ أنا الذى رعيت صباها ونشأتها الأولى ، فقد خرجت ثم أننى تحاملت على نفسى وأسندونى حتى المقبرة ,وتركونى حتى يقوموا بتجهيز الراحلة رحمها الله ماتت فى ليلة مفترجة ، هيه ، أنتم السابقون ونحن اللاحقون وكل من عليها فإن .

كنت وحدى ، والبلد كلها مشغولة بموت أمينة ، الحزن عمّ الدور كلها ، إتكلت على الله وقلت ربنا يقدِّرنى وأقدر أفتح المقبرة ، مددت يدى لأنزع قوالب الطوب فإذا بها منزوعة تحسست القفل فوجدته مفتوحاً أيضاً ، بصراحة ربنا تعجبت يا سادة ــ ولما دخلت لأجهز اللحد وجدته جاهزاً نظيفاً ومندى بالمسك والزعفران . ورائحتها تُشم على مسيرة يوم وليلة ــ إزداد عجبى والله ــ وسمعت من الداخل أصوات تقرأ تبارك الذى بيده الملك وهو على كل شىء قدير ــ سبحان الله ــ جاءت الجنازة وكانت حارة والناس تكاد تموت نفسها ، وضعوا الخشبة أمام المقبرة ، ناولونى أمينة فسميت عليها ولم يدخل معى أحد ، والميت ثقيل الحمل ، وهم يعرفون شدة مرضى ، المهم أننى عزمت وحملتها وحدى ، وإذا بالجثة خفيفة على يدى ، ورأيتها تفلت من تحت إبطى وترتفع فى سماء المقبرة فتتخطى أربع جثث كانت قريبة من الباب ، ثم أنها إستقرت فى لحدها فعرفت أنها من الأولياء الصالحين ، وأنها ضمينة مولانا عبد الله الضبعى ساكن البحر . أخذت حفنة من تراب القبر بكفى وقرأت عليها بسم الله ومن الله وعلى ملة رسول الله هذا ما وعد الرحمن وصدَّق المرسلون ، إنا لله وإنا إليه راجعون .

إقتربت من اللحد ، ركعت أفك أول رباط فى الكفن فوجدته مفكوكاً ، ووجدت الجثة معدولة ناحيةَ القبلة ، وضعت حفنة التراب تحت صدغها اليمين ، خرجت وأنا أضرب كفاً بكف ولا أكلم أحداً . وكتاب الله أنا رجعت بيتى أرمح كما فحل الجمل بعد أن كنت لا أقدر على السير بمفردى خطوة واحدة ، ومن يومها لم يدخل المرض جسدى ــ وكل من عليها فان ◆



فن الأداء التمثيلى

جلال العشرى

حينما ابتدع الذهن البشرى كتابة المسرحية أو التمثيلية وهى القصة التى يقوم الممثلون بتقديمها ، تطور التمثيل من مجرد التقليد المطلق إلى مرحلة يتقيد فيها الكلام والحركة والموضوع الذى يجرى فيها بنص مكتوب وهو المسرحية .

وبقيام المسرحية ، انتقل التمثيل إلى فن التمثيل ، إذ أصبح التعبير مفيداً فى مضمونه وفى وسائله ، وخاضعاً لنظام مرسوم محكم يستهدف تعميق الواقع ، ومضاعفة الحياة . وبهذا قام كيان لفن الممثل ، وهو ما يسمى أحياناً بفن الأداء التمثيلى .

ويعرف استاذنا زكى طليمات فن الأداء التمثيلى بأنه «توجيه القول والحركة والإيماء إلى إحياء شخصية الدور الذى يؤديه الممثل تبعاً كما رسمته المسرحية وسجلته من معالم خلقه ، ومن ملامح خلقته ، وليس كما يريده الممثل طبقاً لمزاجه الخاص ، الأمر الذى يتطلب من الممثل أن يتلبس شخصية الدور ، يتكلم بلسانه ، ويومىء بحاله ، ويتحرك بمنطق سلوكه ، كما هو مسجل فى المسرحية» .

وهذا معناه أن فن الأداء التمثيلى يقوم على دعامتين أساسيتين : الأولى هى المقدرة على تلبس شخصية الدور ، والأخرى هى المقدرة على امتلاك ناحية فن الإلقاء ، الذى يمكن بواسطته تجسيم هذه الشخصية عن طريق الكلام والإيماءة والحركة .

وبذلك يصبح فن الممثل بالنسبة إلى النص المسرحى ، هو الأداة الأدمية التى تجسم معانيه جملة ، والوسيلة البشرية التى تكشف أغراضه تفصيلاً ، وعندما نقول فن الممثل ، فإننا نقصد هذا الفن بوسائله المادية والمعنوية ، تلك الوسائل المادية التى تتمثل فى التعبير باحلام والإيماءة والحركة ، والوسائل الأخرى المعنوية التى تشمل الفهم والإحساس والانفعال والتخيل والتصور .

وهى جميعاً أدوات الممثل فى عملية الخلق ، والتى لاتقل أهمية عن المصور أو المثال ، أو الشاعر أو الموسيقار ، وذلك بطبيعة الحال فى حدود النص المسرحى . فليس الممثل مجرد خيط سميك أو رفيع يصل ما بين المؤلف والمتفرج . وينقل رسالة ليس هو صاحبها ، وانما هو عنصر أهم من ذلك بكثير ، عنصر له المكانة الخاصة ، ومواهبه الذاتية التى يستطيع بها أن يثرى العمل المسرحى كله ، وأن يحقق الصلة الروحية بين المسرحية وبين الجمهور .

إن الممثل هو الآلة الموسيقية التى يعزف عليها المخرج كلمات المؤلف ، وهو الشخص الذى يستطيع بمواهبه وملكاته . فوق قيمة النص ، وفوق جهد المخرج ، أن يصنع من الكلمات التى كتبها المؤلف ، والتوجيهات التى رسمها المخرج ، شحنة روحية ووجدانية ، تسرى فى وجدان المتفرج ، وتحلق به فى سماوات السحر والخيال .

وهذا ما عبر عنه الممثل الفرنسى الكبير كونستان كوكلان بقوله فى كتابه عن «الفن والممثل» .

«والممثل خالق حتى لو قام بتمثيل حلم رآه أحد العباقرة ، ذلك أن هناك دائما مسافة كبيرة بين النموذج الحى والنموذج الذى نحلم به ، لايكفى خلق الروح ، لابد من إسكانها جسداً وإسكانها وإمكانها جسداً لايكفى ، لابد من أن يعبر عنا ذلك الجسد تعبيراً حياً كاملاً ، بأن تكون له طريقة خاصة فى الذهاب والمجىء ، فى الدخول والخروج ، فى البكاء والضحك ، فى الصمت والكلام ، لابد من أن تتماسك طرق الكينونة ، والفعل ، والتألم ، وتؤلف فردية حقيقية ماثلة للعيان ، نقابلها ونتعرف عليها ، ونخاطبها بلا كلفة ، يحتاج الرجل المتفرج هذا الجسد ، والممثل هو الذى يعطيه إياه» .

وهذا معناه أننا بإزاء فن الممثل أمام لون من الخلق الفنى ، تعاونت ملكات الطبع وقدرات الوجدان ، على ابتداع صورته المعنوية ، ثم تجسد بعد ذلك تجسيداً ماديا فى أداء الممثل بين صوت وإيماءة وحركة ، بحيث يدركه السمع والبصر .

وهنا يبزغ هذا السؤال . . هل يؤدى الممثل دوره أداءً أقرب إلى الطبيعة أم أنه يصطنع بعض التطوير أو التحوير لزيادة التأثير على الجمهور ؟

بعبارة أخرى . . هل تغنى شخصية الممثل كل الغناء إذ يتلبس شخصية دوره ، بحيث يعيش بوعى دوره فقط ؛ أم أنه ااندماجه فى شخصية دوره ، يحس بنوعين من الوعى ، ويعيش بنوعين من الشخصية فى وقت واحد ؟

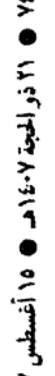
إن الإجابات على هذه الأسئلة تجرنا إلى الكلام عن وجهات النظر المختلفة فى ماهية فن الأداء التمثيلى من حيث موقف الممثل من محاولته أن يكون هو شخصية دوره . ومهما اختلفت التيارات والمذاهب الفنية الحديثة والمعاصرة فإنها تكاد تجمع على رفض محاكاة الطبيعة فى الفن ، سواء أكانت هذه المحاكاة فى الأدب أو الشعر ، فى التصوير أو الموسيقى ، نقلا عن فن التمثيل أو فن الأداء التمثيلى .

وفكرة محاكاة الطبيعة فى الفن ، وإن سادت أوربا فى الربع الأخير من القرن الماضى ، وأوائل القرن الحاضر ، بإسم المذهب الواقعى ، فإنها سرعان ما أفلست . عندما عجز المسرح عن أن يكون صورة طبق الأصل للواقع ، وعندما عجز الممثل عن مضاهاة العمل فوق خشبة المسرح بما يجرى فى الطبيعة .

وهكذا عاد المسرح من جديد إلى ينبوعه الأصيل ، وجوهره الحقيقى ، وهو إحياء صور من الواقع دون أن يكون هو الواقع نفسه ، لأنه وإن كان هو الواقع نفسه لأنه وإن كان من الواقع إلا أنه ليس الواقع كله .

وفى قول أقرب إلى الفهم كما يقول أستاذنا زكى طليمات :

«إن المسرح هو احياء صور من الواقع ، أو هو تمويه بالواقع وإن شئت فقل . . خداع بالواقع ، فالممثل والحالة هذه إذ يتقمص شخصية دوره إنما يحاول جاهداً أن يحيى صورة



من شخصية هذا الدور ، أو يأتى بشبيه له ، والصورة والشبيه كلاهما ، ليسا الأصل تماماً ، وإن كانا منه ، كما أن التمويه والمخادعة ليسا الواقع والحقيقة» .

وهذا معناه ، أنه إذا كان من الضرورى بالنسبة لنا أن نبدأ من الواقع فعلى شريطة أن نسمو به ، ونبخره ، بحيث نصل إلى ما هو عام ، وبالتالى إلى ما هو ذهنى ، بحيث يصبح الممثل كاتباً آخر ، كاتباً يريد أن يخلق الدور ، بمعنى أن يعيد نقله أو أن يبعثه من جديد .

وهذه التجربة أو الممارسة ليست من فعل المؤلف ، ولا هى من فعل المخرج ، وإنما هى من فعل الممثل ، والممثل وحده لأنه الفنان الوحيد الذى يقابل الجمهور وجهاً لوجه .

وإذا كان المؤلف هو مبتكر النص المسرحى ، فإن المخرج هو مبتكر العرض ، ومع ذلك تضعف صلتها بالممثل وخاصة فى قدرتها على ضبط مايفعله هذا الفنان على خشبة المسرح حين يواجه الجماهير .

وهذا معناه كما يقول الفنان أحمد زكى فى كتابه «فن التمثيل المسرحى» إن قضية المسرح هى قضية الممثل ، الممثل محك التجربة ، أو الممارسة العملية التى تتم على المسرح حدثاً ينبض بالحياة والحركة .

ومن خلال تلك النظرية أو التجربة ، يتأكد لنا أن التجربة المسرحية تتحدد من خلال عمل الممثل أكثر مما تتحدد من خلال كلمات المؤلف أو خيال المخرج أو تصميم مهندس الديكور .

والذى نخلص اليه من هذ كله ، هو أنه إذا كان تقمص الممثل لدوره تقمصا تاما أملاً مستحيل وكان من المستحيل أيضاً أن يخلط الممثل بين انفعالاته وانفعالات دوره ، كان لزاما عليه أن يوهم الجمهور ، بأن مايقدمه ، وإن لم يكن هو الدور نفسه ، إلا أنه من شخصية الدور .

وهنا نعود إلى نظرية الإيهام فى الفن ، وهى النظرية القائلة بأن الإيهام هو فيصل التفرقة بين الفن واللا فن ، وأن الممكن محتمل الوقوع ، بل وإن الممكن والمحتمل قد وقعا فعلا ، وبمقدار ما يستطيع الممثل أن يموه الحقيقة حتى يسقط الحاجز بين الخيال والواقع ، يكون الممثل عظيماً فى فنه أو فى أداء دوره .

ولا يتأتى ذلك للممثل مالم يحاول بوعى ويقظة أن يسخر بملكاته وأدواته فى التعبير عن شخصية الدور ، ببعث صورة منه تجىء قالبا ومضموناً ، طبقاً لما قدره لها مؤلف المسرحية .

فإذا كانت اللغة تنقسم إلى ثلاثة عناصر رئيسية هى : الفاعل ، والمفعول والفعل ، وكان الجسد يشتمل بالطبع على هذه اللحظات الرئيسية الثلاث ، وهى : الوقفة ، والحركة ، والإشارة فإن شخصية الدور ، التى يؤديها الممثل ، والتى يطالعها الجمهور ، تقف من خلفها ذاتية الممثل نفسه ، أو الشخصية الأخرى التى لايراها الجمهور .

وهى إنما تتخذ تلك الوقفة لكى تصور وتتصور ، لكى تفكر وتدبر ، وفقا لما وضعه مؤلف المسرحية ، ذلك لأن فن الممثل فن خلاق ، كفن العازف الموسيقى فإذا كان العازف يستخدم آلة ينتقل عن طريقها عمل المؤلف الموسيقى إلى المستمع ، فإن الممثل كذلك يستخدم جسده لنفس الغرض ، أى لكى ينقل إلى الجمهور كلمات الكاتب المسرحى وأفكاره .

وننتهى من ذلك كله ، إلى أن فن الممثل يقوم على دعامتين أساسيتين إحداهما خارجية تشتمل الإلقاء والإيماء والحركة ، والأخرى داخلية تعنى الأفكار والمشاعر والانفعالات .

أوعلى هاتين الدعامتين قامت مدارس التمثيل المتعددة ، أو أساليبه المختلفة التى يمكن إجمالها أو تصنيفها فى :

١ ـ المدرسة التشخيصية :

وهى المدرسة التى تنسب إلى الممثل الفرنسى الكبير كونستان كوكلان ومن خلفه فنانو الكوميدى فرانسيز ، ولقد أودع كوكلان نظريته فى كتابه « فن الممثل » الذى ذهب فيه إلى أن فن التمثيل ليس تقمصاً ولكنه تشخيص أى استحضار صورة من شخصية الدور ، وليس الدور نفسه ، ولا يمنع ذلك من أن ينفعل الممثل بدوره كما يشاء وأن يخلع على دوره ما يشاء من الانفعالات على ألا يمارس هذا كله أثناء العرض التمثيلى ، وإنما يظل متحفظا بهدوئه ووعيه ويقظته وهو يراقب أداءه أثناء تشخيص صورة من هذا الدور . وبذلك يصبح الممثل سيد الدور ، وسيد نفسه فى وقت واحد .

وهذا هو التناقض الظاهرى فى الممثل ، الذى أشار إليه الفيلسوف الفرنسى ديدرو والذى يكمن فى أنه لكى يؤثر على الآخرين ، يتحتم عليه أن يظل هو نفسه بارداً وبعيداً عن التأثر . أو بعبارة أخرى « ينبغى عليه ألا يمارس أى ظل من العواطف التى يعبر عنها ، وذلك فى نفس اللحظة التى يعبر فيها عن هذه العواطف بأعظم قدر من الصدق والحرارة » .

وعلى هذا وكما يقول الباحث الدرامى موريس فيشمان ، يتكون تدريب ممثلى هذه المدرسة ، من تعليمهم قدراً كبيراً من الحرفية الخارجية التى تعد بمثابة تمرينات رياضية فى الفن فرخامة الصوت وسلامة الحركة هما المقدمة المفروضة فى هذه الطريقة ونتيجتها خدمة الممثل ، وإقتصاره فى استخدام أساليب التمثيل ، ويتم هذا بالتدريب وكثرة المران .

أما ناتجها النهائى فهو ظهور ممثل متمكن من حرفيته تحت يده آلة متكاملة يستطيع اللعب عليها متى يشاء .

٢ ـ المدرسة الصوتية :

إن أنصار هذه المدرسة ، يعتقدون مثلما يعتقد أنصار مدرسة التشخيص أن أداة الممثل ذات أهمية قصوى فلكنهم يختلفون عنهم من حيث أنهم لا يهتمون بتدريب باقى أجزاء الأداة بمثل ما يهتمون بتدريب جانب الصوت ، أو الجانب الصوتى .

إنهم يعتبرون صوت الممثل ، ومقدرته على التعبير هما كل شىء فى الممثل ، فى حين أن الصوت لا يزيد عن كونه إحدى وسائل الأداة لدى الممثل فهو وسيلة وليس غاية .

وصحيح أن الصوت أحد الأركان الأساسية إن لم يكن حجر الأساس فى فن الممثل ، لكن الممثل الذى يجعل الصوت همه الوحيد وهدفه النهائى فإنه محدود المواهب ، يقف عند أسطح الأشياء دون أن يغوص إلى الجوهر ، وينمى أداة واحدة من أدواته الخارجية على حساب الأدوات الأخرى . نقلا عن قواه الداخلية التى تساعده على أداء دوره بكل الأدوات وليس من خلال أداة واحدة .

وتكون النتيجة صوتاً دافىء التعبير ، وخيم النبرة ، صريح الطبقات قوى التأثير ، ولكنه منفصل عن جسد صاحبه ، حتى لا يكاد يعبر عن شىء ، فالصوت وحده ، خالياً مما يجب أن يكمن وراءه مهما كان آسر النبرات ، لطيف الواقع فى المسامع فإن تأثيره كما يقول زكى طليمات لن يزيد عن تأثير « الألعاب النارية » فرقعات وأصداء تدوى فى الأسماع . . . ثم لا شىء !

فعيب هذه المدرسة ، كما هو واضح ، أنها تبالغ فى أهمية الصوت ، فتجعله غاية ونهاية فى فن الممثل ، فإذا الممثل يصبح ولا هم له إلا صوته ، يتناوله بالتنمية والتجميل ، فتصبح الوسيلة أهم من الغاية ، كما يصبح الحذاء أعلى قدراً من القدم التى تحتذيه !

٣ ـ مدرسة الكليشيه :

هى المدرسة التى يعتمد الممثل فيها على سلسلة من المواقف الحاضرة ، مثل المشاجرات ، أو الإتهامات ، أو الفضائح ، أو المناظر الغرامية ، وهى مواقف يتم جمعها من عدة مسرحيات قديمة وحديثة ، ويقوم الممثل بالتدريب عليها حتى يصل فيها إلى درجة الإتقان .

وبعد ذلك يتخذها أمثلة تحتذى ، أو نماذج يهتدى بها فيما يصادفه من مواقف مشابهة فى مسرحيات أخرى ، دون أن يمنع ذلك من استخدام الحيل التى تثبت صلاحيتها فى أثناء العرض المسرحى ، فى العروض التى تلى هذا العرض .

■ تقترن مدرسة التغريب بالشاعر والمخرج الألمانى برتولد بريخت والتى تقف على النقيض من مدرسة ستانسلافسكى .

■ مدرسة الحركة البحته هى نفسها مدرسة التمثيل الصامت ويرتبط بها فن البانتوميم .

وهكذا يتجمع لدى الممثل ذخيرة كبيرة من أصول الكليشيهات التى يستطيع أن يستخدمها من حين لآخر ، بعد أن يتم له التعرف على المشهد الجديد ، وتصنيفه بما يتلاءم مع ما تحت يديه من الكليشيهات .

وعلى الرغم مما يحتاج إليه هذا الأسلوب من أساليب التمثيل ، على نماذج الحركة ، وتمرينات التنفس ، وتدريب الطبقات الصوتية ، إلا أنه يقف بالممثل عند مستوى الأداء السطحى ، والتعبير المباشر ، لأنه يعوده على إتباع أسهل الطرق ، باستخدام الحيل الجاهزة ، التى سرعان ما يدرك الجمهور ما فيها من تكرار . . والتى كثيراً ما تجمد الممثل على طريقة واحدة لا تتغير فى الأداء .

وهذا معناه أن نظام الكليشيهات ، يضطر الممثل إلى أن ينقل نقلاً أعمى ، وإلى أن يقلد تقليداً مباشراً ، دون أن يساعده على كل قدراته وطاقاته بخلق شىء جديد .

مدرسة الطريقة :

هو الاسم الذى أطلق على المدرسة الروسية الحديثة فى فن الممثل ، والتى يرجع الفضل فى إنشائها إلى الممثل والمخرج الكبير قسطنطين شانسلافسكى ، مؤسس « مسرح الفن » فى موسكو ، وقد كان لها تأثيرها القوى الواضح سواء بين معاصريه أو بين المشتغلين بالمسرح فى بلاد أخرى ، وخاصة فى الولايات المتحدة ، حيث حققت نجاحاً كبيراً فى « **استوديو الممثلين** » الذى أشرف عليه « لى استرسبورج » وفى أعمال إيليا كازان السينمائية والمسرحية ، كما حققت نجاحاً مماثلاً فى انجلترا ، فى كثير من أعمال المخرج الشهير « ميشيل سان دنى » المسرحية ، سواء فى « **استوديو مسرح لندن** » أو فى « **مدرسة الأولدفيك** » .

والهدف من المنهج أو الطريقة هو إعانة الممثل على تفهم دوره التمثيلى وتقديمه بأفضل صورة ممكنة ، دونما تجاوز أو خروج على الحدود التى رسمها كاتب المسرحية .

وترجع أهمية الطريقة التى دعا إليها ستانسلافسكى ، إلى الجمع بين الحرفية الداخلية ، والحرفية الخارجية ، فى نوع من المزاج الخلاق الذى يفجر قدرات الممثل على التعبير .

ويتم ذلك بالمران على تطوير تصوره المبدع وخياله الخلاق ، والتدريب على فهم الدلالات التى يقدمها الكاتب المسرحى ، والتعود على اكتشاف جوهر الدور أو هدفه الأساسى ، ومكانه بالنسبة لموضوع المسرحية .

هذه التمرينات كما يقول موريس فيشمان ، هى التى تساعد الممثل على تقمص شخصية الدور ، وهى التى يستطيع بواسطتها تفسير هدف المؤلف المسرحى ، وهى التى تمكنه أخيراً من ترجمة هذا كله إلى فعل فوق المسرح ، انطلاقاً من أن فن التمثيل يهتم أساساً بالفعل ، لا بالنظرية !

على أنه إذا كانت هذه الأمور جميعاً ، مما يتعلق بالحرفية الداخلية ، فإنه شانلافسكى لا يغفل الاهتمام بالحركة ، والتعبير ، والغناء والترنيم ، وفترات الصمت ، وكيف يكون الجسم معبراً ، وغير ذلك من الأمور التى تتعلق بالحرفية الخارجية .

وبذلك تكون الطريقة عند **ستانسلافسكى** بمثابة نظام متكامل ، لا يقوم على فصل الجسم البشرى على آلته الذهنية والعاطفية ، ولا يجنح إلى التمثيل الذهنى الذى يحرم الجمهور من سحر المسرح الحقيقى ، ألا وهو مصر العرض التمثيلى الحى !

وعلى ذلك ، فإن الممثل ما لم يكن حذراً ، فإن سوف يهمل تلك الأدارة الهامة المتعلقة بالحرفية الخارجية ، وهى الصوت البشرى ، أو أن يفقد عنصر الصدق ، المتعلق بالحرفية



زكى طليمات

الداخلية ، فى الوقت الذى يعتقد فيه الانفصال من نفسه بطريقة جافة تقضى على الإيهام المسرحى .

مدرسة التغريب :

وهى المدرسة التى تنسب إلى الشاعر والمخرج الألمانى الكبير **برتولد بريخت** الذى اقترن اسمه بالمسرح الملحمى ، والتى تقف على النقيض من كل ما تقدم من مدارس تمثيلية ، ومن حيث علاقة الممثل بدوره ، وخاصة مدرسة ستانسلافسكى التى تقرر أن من واجب الممثل أن يتقمص شخصية الدور .

فعند بريخت أن الممثل خليط من محاضر ، ومعلق ، ومبلغ فى وقت واحد ، وأن من واجبه أن يكون مخبراً عن الفعل المسرحى ، وألا يسمح للجمهور بالمشاركة فى فعل المسرحية ، وإنما يدفعهم إلى التفكير ، ويستحثهم على اتخاذ قرارات كما لو كانوا فى محكمة أو ساحة قضاء .

وعلى ذلك فهو يرفض الاندماج الواعى أو غير الواعى الذى يسيطر على الممثل ، ويستحوذ على الجمهور ، ويهدف إلى توعية النظارة توعية فكرية بحيث يشحذون عقولهم خلال فترة العرض لمناقشة ما يجرى أمامهم من أحداث ، بغية أن يتخذوا منها مواقف !

ولكى يتحقق هذا النوع من التغريب بالنسبة إلى فن الممثل ، ينبغى على الممثل ألا يتأثر بدوره ، وألا ينفعل بأحداث هذا الدور ، وألا يندمج فى حياة الشخصية الدرامية ، وإنما يقتصر أداء دوره على التعليق على ما يصدر عن الشخصية من أفعال ، والتعقيب على ما يجرى فى المسرحية من أحداث .

ولا يقف أمر هذا التغريب عند الممثل ، ولكنه يتجاوزه إلى الجمهور ، الذى يجد نفسه منقاداً فى ألا يشترك بوجدانه فى الأحداث ، وألا يشارك بعاطفته فى الأفعال ، وألا يتجاوب سلباً أو إيجاباً مع الأشخاص ، كل ما عليه أن يمارس التفكير الموضوعى فيما يشاهده ويراه .

ولا يتأتى ذلك ، إلا بأن يتم إخراج المسرحية ، فضلاً عن أداء الممثل ، بالشكل الذى يذكر الجمهور باستمرار ، بأن ما يراه إنما هو قصة تجرى فوق المسرح وليست تجربة تحدث فى واقع الحياة .

ومن هنا تجىء استعانة المخرج للراوى الذى يقطع بتعليقاته سياق المسرحية ، إلى جانب إرتداء الممثلين للأقنعة التى تحول دون تأثر الجمهور ، فضلاً عن الأغانى والموسيقى ، التى تشد انتباه المتفرج ، دون أن تطرب عواطفه أو تدغدغ مشاعره ، وبعد ذلك كله تجىء العبارات المأثورة أو العناوين المكتوبة التى تظهر لوحات تبرز من بين أجنحة المسرح .



وهذه جميعا وإن لم تكن من مواصفات المذهب الطبيعى فى التمثيل ، فينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن بريخت لم يكتب مسرحياته وفقا لهذا المذهب ، ولكنه أقام ما يعرف « بالمسرح الملحمى » الذى تجىء فيه المشاهد خالية من الذروة ومن الشحنات اللانفعالية ، ومن المواقف العاطفية ، ومن النغمات التوافقية ، إلى غير ذلك من المؤثرات التى تواهم الجمهور بأنه إنما يشترك فى خضم الفعل المسرحى .

٦ ــ مدرسة الحركة البحتة :

وهى نفسها مدرسة التمثيل الصامت ، ويرتبط بها فن البانتوميم ، وفن التمثيل الايمائى ، نقلاً عن فن الرقص والباليه ، وكلها عناصر يمكن أن تساعد الممثل ، ورغماً عن ذلك فإنها لا تزيد على كونها تشخيصات مسرحية ، لا تختلف عن عرض المسرحية العامة .

ويستطيع الفنان بمنتهى السهولة ، كما يقول موريس فيسمان ، أن يتدرب على مثل هذه الطريقة ، بحيث ترجح كفته فى هذه العناصر على عناصر أخرى مساوية فى الأهمية ، وحينئذ تحل حركات البالية والتمثيل الصامت التقليدى ، محل المشى الطبيعى ، أو الذى يبدو طبيعياً ، ويمتنع على الفنان تناول الأدوات المسرحية ، ولا يكون هذا كله جزءاً من ذلك الفن الذى يجب ألا يخفى الفن .

وهنا يثور هذا السؤال : « أين يقع فن الحركة أو التمثيل الصامت من حدود الفن المسرحى ؟

قبل الإجابة على هذا السؤال لابد لنا أن نفرق بين فن التمثيل الإيمائى ، وفن البانتوميم ، أما التمثيل الايمائى فهو فن الصمت والحركة ، وفن الفعل ذاته والإحساس ، وفن مرتبط بحياة الإنسان .

ويذهب الممثل الفرنسى الشهير مارسيل مارسو إلى أن التمثيل الايمائى ليس لغة الحركة فحسب ، بل هو لغة الفعل أيضاً ، لغة تعرف الكائن البشرى لأصوله الدفينة ، وتطلعاته البعيدة ، فلقد نشأ عن مصادر شعبية حية ، وعليه أن يعبر عن أعمق تطلعات الشعب .

أما الأسلوب فى فن التمثيل الايمائى ، فهو اختيار الخطوط ومعرفتها معرفة دقيقة ، بحيث توضع فى خدمة الفن ، هذا الفن نفسه ، كيف يعبر عن نفسه ؟

يقول مارسيل مارسو ، إنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بدراسة الإنسان ، وعليه أن يستمد بذوره من الأعمال العريضة للكائن البشرى ، ولابد من أن يكون محسوساً أولاً وقبل كل شىء .

هذا عن فن التمثيل الايمائى ، أما عن البانتوميم فله قواعد أخرى لأن البانتوميم قد يكون كوميدياً ، وقد يكون مأسوياً وقد يجمع بين الاثنين ، وهو فن درامى ، لأنه اجتماعى أولاً وقبل كل شىء ، ولأنه يحدد مكان الفرد من أمثاله فى المجتمع ، وهو غالباً ما يعبر عن نفسه بالهجاء ، ولا يجىء هذا التعبير بالجسد فقط ، بل الوجه كذلك .

ذلك لأن فن البانتوميم استطاع أن يجمع بين عناصر الحركة والإشارة والأقنعة ، والملابس الفخمة والأزياء الفاخرة ، مع الإفادة من عنصر الرقص والتعبير ، بعد إضافة عنصر الكورال والأوركسترا .

ولقد اشتركت المرأة لأول مرة فى عروض البانتوميم ، وإن كانت غالبية المشتركات من بنات الهوى ، ذلك لأن بعض الموضوعات كانت تدور أساساً حول العلاقات الجنسية .

وفن البانتوميم ، ليس هو فن الميم ، فهذا كما يقول أحمد زكى ، لون آخر من ألوان التمثيل المسرحى ابتدعه الرومان ، وهو يخالف البانتوميم فى أنه يعتمد على عامل الارتجال الذى يأخذ شكل الأداء التلقائى ، كما يختلف عنه فى أن موضوعاته تعتمد على الفكاهة والسخرية ، وقد تناول بالنقد فى بدء ظهوره ، الكثير من علية القوم وعلى رأسهم الإمبراطور !

وهنا يجىء هذا السؤال : كيف تفرق بين التمثيل الايمائى وبين الرقص ؟ الواقع أن فن الرقص هو فن الحركة والسمو ، هو فن التعالى والعلو ، هو الفن فى أعلى وأرفع مستوياته التعبيرية ، أما التمثيل الإيمائى فهو فن الوقفة ، قدماه راسختان دائماً ، وإيقاعه أبطأ من الرقص .

وعلى ذلك ، فإن التمثيل الايمائى كما يقول مارسيل مارسو ، هو أكثر درامية من فن الرقص ، وعندما يتحرر يتجه نحو الرقص ، فى حين يتجه الرقص إلى التمثيل الايمائى عندما يحاول ألا يتصور الدراما .

هذه هى المدارس الرئيسية التى تحكم فن الأداء التمثيلى ، والتى أثرت ولا تزال تؤثر فى سيرة هذا الفن منذ اكتمال نضوجه حتى الوقت الحاضر ، وقد نذكر مدارس أخرى مثل مدرسة ماير هولد ، وكوبو ، وديلان ، وغيرهم ، ولكنها جميعاً ليست فى قوة تأثير المدارس التى ذكرناها ، والتى هى بمثابة الينابيع الأساسية فى إتجاهات فن الممثل .

يبقى بعد ذلك أسلوب الممثل فى الأداء ، الذى يختلف من ممثل إلى ممثل آخر ، حتى داخل المدرسة التمثيلية الواحدة ، فالمدرسة الواحدة من هذه المدارس ، شأنها شأن المدارس المعروفة فى الأدب والفن ، تتضمن أساليب مختلفة ، لأن الأسلوب هو الأديب أو الفنان متفاعلاً على المدرسة التى ينتمى إليها ، صادراً عن الأتجاه الذى يميل إليه .

ومن هنا ينشأ الاختلاف بين الممثلين الذين ينتمون إلى نفس المدرسة ، سواء فى ماهية الأداء أو فى نوعية الأسلوب ، تبعاً لاختلاف المواهب والقدرات ، زيادة ونقصاً ، وهذا معناه بعبارة أخرى ، أن المدرسة فى فن الممثل شىء ، وأساليب التعبير عنها شىء آخر ، وهى الأساليب التى تختلف باختلاف الفروق الفردية بين الممثلين ◆

زهور سوداء

محمد عبد الرحمن المر

فجأة . رأيته . عندما رفعت رأسي كان واقفا قبالتي . هناك في مستطيل الضوء الذي يحدد الباب . ظل أسود لا يتحرك . في البدء لم أتبين ملامحه . لكن رعشة الهواء بيننا سرت بأعصابي كلها . فعرفت أنه هو وأنه عاد . . قبل أن أنهض من مقعدي أشار لي وأحسست بذراعه متصلبة . بحركة لا إرادية مددت له علبة سجائري نظر لي بكره . ثم نحاها جانبا .

قلت . . . عدت ؟

عبرني وخطا نحو صفوف الكتب تفحصها واحدا واحدا بأطراف أصابعه كأنما يخشى شيئا مختفيا وسطها وتركها بوضعها ووقف ينظر لها بعداء . . . سألته تشرب شاي ؟ . . . معي . .

قال وظهره لي . . . لم لا تتخلص منها ؟ . . لم لا تحرقها . .

وأحسست جفافا . بحلقي . . استدار نحوي وقال مستطرداً . أنا . . أنا الذي سيحرقها . . . سأحرقها كلها . . لكن . . ليس الآن . . ليس الآن . . .

قلت ستبيت الليلة هنا ؟

نظر إلى مستريبا وقال . . . لم لا تخرج ؟ . . هل يمنعوك ؟ . . هل حبسوك هنا . . انك تكاد أن تتعفن في هذا الجحر . الا تعتقد أنك مت . . أنا أعتقد هذا . . . أشعلت سيجارة . تفحصني مليا كأنما يراني لأول مرة وفجأة مال تجاهي ورعشة قاسية تعبر وجهه وعيناه تزداد عتمة وقال : أنت ؟ . . أنتم . . لم تلعبوا هذه اللعبة . لم لا تكفوا ؟ . . ليس بمقدور أحد خداعي ، بلعت ريقي وقلت لا أحد يفكر في هذا . لم لا تجلس قليلا . لم لا تستريح ــ صاح غاضبا لا شأن لك بي . حذرتك . لا تظن هذا القناع يخفيك . أنت مكشوف تماما . وأنا لم أجيء لك . أين ذهب الآخر . أين أخفيته . وقبل أن أجد ما أقوله تراجع بظهره وعيونه مثبتة على . لا تتحرك . حتى أحسست كأنها تثقبني وفجأة اختفى من الباب تماما . كما جاء . قمت أنظر وراءه . لم أجد شيئا ولم أسمع أى صوت . لم أعرف اين راح كأنه تلاشى في الفراغ . . . . . أو لم يجيء أصلا ؟ ؟ . .

ooo

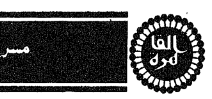
حينما خرجت كانت الشمس الصفراء تنسحب ملتصقة بالجدران وكان الناس كالظلال لا ملامح لهم تميزهم . ارتعبت . فلم يكن غيرى يعرفه . سرت تائها وأنا أتفادى قدوم الليل .

كنت أشعر بأنفاسه تملأ الهواء حولي . تحوطني . تتخللني . شهيق وزفير فأنا أعرف أن أحدهم سيضربه حتما . ربما من الخوف وأنهم قد يتجمعون عليه ويضربونه بقسوه . يضربوه حتى يدمى مثلما حدث من قبل . انبثقت داخلى نافورة المقت وملأتني المياه السوداء . إذا فعل أحدهم هذا ثانية فسوف أقتله . ولو اضطررت . سأقتلهم كلهم .

تداخلت برأسي الطرق وراح الليل الآتي ينتشر كالدخان وانطمست معالم الأشياء أمام ناظرى . فكرت أن أذهب للنهر . لقد كان يحبه . كان يجلس عنده طويلا . لم أجد إلا أشجاراً تعبث بها الريح ومزق من الضوء لا صقة بماء ثقيل . وقفت قليلا . فربما أتى لكنى لم أحتمل صوت طائر ليلى يصرخ بلا انقطاع . شعرت بالخواء وانسكبت بداخلي وحشة هائلة وعندما صار الظلام كتلة مصمتة وسكنت الأصوات كلها أيقنت أنني لن القاه وعلى أن أعود . أن أنتظره . . فقد يجيء .

oo

من ثقوب الظلمة الراعشة أطلق عيون الصبح متلصصة وانزلقت موجه من الهواء البارد سرت بالمكان حولي ونفذت إلى داخلي حدقت في النافذة فرأيت كأنما وجهه الشاحب يتحرك خلفها بينما ضوء الفجر الخافت يبدو كغبار حول عيونه المجهدة . نفضت رأسي . تحاملت وقمت واقفا . ذهبت فتحت مصراع النافذة كانت الدنيا ما تزال ساكنة ، وضباب كالحاجز يحجب الأشياء كلها وصدى خطوات تقترب وتبتعد تقترب وتبتعد . . تنقلها الحوائط حولي فيتردد برأسي وقعها ويزداد بإستمرار كأنما لن ينتهى أبدا . شعرت بالتهاوى بألم عنيف كأنما عظامي تتشرخ وشيء ثقيل يطبق على روحي كلها أجتاحتني صرخة هائلة . . لو أفلتها . . لفظت الدنيا كلها ◆








الوراثة فى مسرح ابسن

د. أنيس فهمى

تأثرت الآداب الألمانية في أواخر القرن التاسع عشر تأثراً كبيراً بكتاب شبه جزيرة سكنديناوه وخاصة بالأديب النرويجى هنريك ابسن ، فإن مسرحياته التى عالجت المشكلات الاجتماعية غزت المسرح الألمانى فى فترة قصيرة جداً من الزمن واستقبلت بحماس عظيم من النقاد الكبار مما أدى إلى إشعال المناقشات الجدلية بين عامة الشعب .

ان الاصلاح الذى أثاره ابسن فى المسرح الألمانى وفى الذوق الأوروبى عامة جعل ثيودور فونتين THEO DOR FONTANE وهو من أشد النقاد قسوة ، يبدى اعجابه بابسن بالرغم من تساؤله عن وجه الحقيقة والصدق فى الكثير من شخصيات ابسن . وقد حاول فونتين ايضاح وجهة نظره هذه بالرجوع إلى الفترة التى كان فيها ابسن يتدرب فى أحدى الصيدليات . وفى رأى فونتين أن كثيراً من شخصيات ابسن قد ولدت فى «أنبوبة الاختبار» وليس لها ظل من الحقيقة ، ومع ذلك فإنه يدافع عن ابسن قائلاً : «لا يحق لأى أحد أن يلوم ابسن على ذلك لأنه كان صيدليا قبل كل شىء» .

وفى الواقع إن الست سنوات التى قضاها ابسن طالباً ثم بعد ذلك مساعداً لأحد الصيادلة لم تكن مرحلة عارضة فى حياته ، فقد ولد ابسن فى مدينة سكين ثم ذهب عندما كان فى السادسة عشرة من عمره إلى جريمشتاد وهى مدينة صغيرة يبلغ عدد سكانها ثمانمائة نسمة اغلبهم من التجار وملاك السفن . وفى جرينشتاد كان يقسم وقته بين عمله كمساعد صيدلى وبين هواياته الفنية .

وفى اثناء ليالى الشتاء الطويلة من عام ١٨٤٨ - ١٨٤٩ كتب ابسن أولى مسرحياته «كاتا لينا» التى طبعت فى عام ١٨٥٠ ، وهى تراجيديا نثرية فى ثلاثة فصول أطلق فيها لروحه الثائرة العنان ، ووجد ابسن الثائر الرومانى أصدق معبر عن احاسيسه وأفكاره . وفى هذه المسرحية ظهرت بوادر عبقرية الكاتب الشاب كما ظهر فيها ما ينطوى عليه من السخط على المجتمع والضيق بأوضاعه وتقاليده الجامدة . وخلال اقامته فى جريمشتاد كتب ابسن بعض القصائد التى تعكس القلق الذى كان يساوره ، وبالاضافة إلى ذلك كان يستغل وقت فراغه فى الرسم والتصوير ودراسة علم النبات .

الشخصيات المريضة فى مسرح ابسن

يعتبر ابسن إمام المدرسة الواقعية فى المسرح الحديث لأنه كان أبرز وأقوى كتاب هذه المدرسة ، ومع ذلك فإنه كتب مسرحيات تنتمى إلى المذهب الطبيعى ، كما أنه طعم الكثير من مسرحياته الواقعية بالكثير من سمات المذهب الطبيعى .

ونجد ذلك واضحاً فى ابرازه من شأن البيئة ، ومن شأن البطل الضعيف الإرادة ، كما أنه يهتم كثيراً بعالم الأمراض وخاصة تلك التى تنتقل من الآباء إلى الأبناء بطريق الوراثة لدرجة أن بعض معاصريه ، عندما صدموا بالشخصيات المريضة التى تناولها فى أعماله ، أطلقوا على مسرحياته «أدب المستشفيات» .

وقد بذل بعض النقاد جهودهم فى المقارنة بين ما كان يبذله ابسن فى مسرحياته من محاولات للكشف عن العوامل السيكولوجية وعوامل الوراثة فى شخوص مسرحياته وبين العمليات التحليلية التى هى من صميم عمل الكيميائى ، ولكن بعض النقاد الآخرين عارضوا هذا الاتجاه بقولهم إن الفترة القصيرة التى قضاها ابسن كمساعد صيدلى لم تكن كافية للتعمق فى دراسة الكيمياء أو علم العقاقير ، ويرجحون عمل ابسن فى الصيدلة لم يكن يتعدى خلط الأدوية وتحضيرها .

ولعل نقد بعض النقاد لشخوص ابسن يرجع إلى أنهم رأوا فيها شخوصاً تبدو فى بنائها الصناعة والإفتعال ، ولا شك أن بعضهم قد صدم عندما تحقق من أن هذه الشخصيات قد بولغ فى تصويرها بقصد التدليل على صدق بعض النظريات العزيزة إلى قلب ابسن . وهذه الحقيقة يمكننا أن نراها اليوم بوضوح أكثر مما رآها به الكثيرون من معاصرى ابسن ، حيث نلاحظ كيف بالغ ابسن فى حشد كميات كبيرة من مواد منتقاه بعناية خاصة فى مسرحياته مما لا يتوافر وجودها بهذا الشكل فى عالم الواقع .

ومن المعروف ان كل مسرحية جيدة البناء تستلزم وجود موقف أو أكثر من «موقف الحافة» BORDERLINE SITUATION، أى المواقف التى يوجد فيها أحد أبطال المسرحية على حافة الشذوذ فى التكوين أو فى السلوك والتصرفات . وكثير من المواقف التى صورها ابسن يمكن أن تنتسب إلى مواقف الحافة سواء من ناحية التكوين الجسمانى للشخصية أو من ناحية خصائصها السلوكية . ومن الانصاف أن نقول أيضاً إن مسرحيات ابسن تنتظم شخصيات قوية سوية ذات سمات محددة خاصة بها ، إلا أن الشخصيات التى تتأرجح بين الصحة والمرض ، أو الشخصيات المريضة أو الشاذة فعلاً هى التى تنعقد لها الغلبة . وهذه الملاحظة لا تنطبق على ابسن فقط ، بل إن جميع الأعمال الأدبية التى ظهرت فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر كانت تعتمد فى أغلب الأحوال على تصوير الشخصيات الشاذة والعصابية والمريضة بمختلف الأمراض الجسمية والنفسية . من أجل ذلك فإننا لا ندهش كثيراً إذا ما لاحظنا أن جمهور المعجبين بأعمال ابسن ، بغض النظر عن الفنانين والمحامين ، يتكون أساساً من الأطباء والمحللين النفسيين ، ودليلنا على ذلك تلك الكتب والنشرات التى لا تعد ولا تحصى والتى كرست للكشف عن هذه الناحية من أعمال ابسن .

وقد انقسم اصحاب هذه الدراسات حيال اعمال ابسن إلى ثلاث فئات : فبعضهم هاجم الشخصيات المريضة فى هذه الأعمال لأنها فى رأيهم لم تصور على أساس علمى سليم ، والبعض الآخر تغاضوا عن الأخطاء العلمية فى رسم هذه الشخصيات لأنهم نظروا إليها من الناحية الفنية البحتة ، أما الفريق الثالث فقد اندفع فى تأييد ابسن إلى حد أنه حمل لواء الدفاع عنه .

ومن هذا الفريق الأخير يوجد عدد كبير من أطباء القرن العشرين الذين



هنريك ابسن .

يعترفون بالدور الخطير الذى لعبته أفكار ابسن فيما يتعلق بالموضوعات الطبية والنفسية .

وإذا رجعنا إلى أعمال ابسن لوجدنا أن الصغير بيرجنت على سبيل المثال متأثر بعوامل الوراثة إلى حد كبير ، كما يمكننا القول بأن تحليقه فى عالم الخيال يمكن نسبته إلى نوع أو آخر من الحالات المرضية .

ولكن سلسلة الشخصيات المريضة جسمانيا أو نفسياً أو عقلياً تبدأ حقيقة بمسرحية بيت الدمية (١٨٧٩) وتتبلور من خلال الأشباح (١٨٨٠) وتستمر حتى مسرحياته الأخيرة .

دكتور رانك فى مسرحية «بيت الدمية» سبق أن ذكرنا أن ابسن كان يطعم مسرحياته الواقعية ببعض خصائص المذهب الطبيعى الذى يهتم بعالم الجريمة والأمراض بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية وظروف البيئة وعوامل الوراثة ، تلك الظروف التى هى فى نظر أنصار المذهب الطبيعى بمثابة القضاء والقدر عند الكلاسيكيين القدامى .

إن اهتمام ابسن بدراسة الأمراض وعلاقتها بالعوامل الوراثية من الأشياء الواضحة تماماً فى أعماله . ولعل مما يجدر ذكره أن على الصحفة الأولى للمخطوط الأصلى لمسرحية «بيت الدمية» والمحفوظ الآن بمكتبة جامعة أوسلو عاصمة النرويج توجد بعض الوصفات الطبية مسجلة بخط ابسن نفسه . ولا شك أن هذا يعتبر دليلاً على الاهتمامات الطبية لابسن فى تلك الفترة .

فى مسرحية «بيت الدمية» نجد مأساة جانبية تخص الدكتور رانك طبيب العائلة وصديقها وهو يعانى مرضاً فى عموده الفقرى . وأول اشارة إلى مرض الدكتور رانك تأتى على لسان نور اثناء حديثها مع مسز لند .

مسز لند : هل من عادة الدكتور رانك أن يبدو سوداوياً مكتئباً كما كان بالأمس ؟

نورا : ليس إلى هذا الحد . ان المسكين يعانى مرضاً عضالاً أصابه فى العمود الفقرى . كان أبوه رجلاً منغمساً فى الرذيلة لا يتورع عن ارتكاب جميع انواع الموبقات ، وهذا هو السبب فى أن ابنه شب عليلاً منذ الصغر . . . بحكم الوراثة .

وبالرغم من أن ابسن لم يذكر صراحة اسم المرض الذى يعانيه الدكتور رانك إلا أن وصفه البسيط بأنه مرض ورثه رانك عن أبيه الذى كان منغمساً فى الرذيلة يجعلنا نرجح احتمالاً واحداً وهو مرض الزهرى .

وقد حاول الأستاذ كامل يوسف الذى ترجم المسرحية إلى العربية أن يجتهد فى تحديد هذا المرض فقال عنه إنه سل فى العمود الفقرى ، ولكن هذا القول تنقضه حقيقتان : الأولى أن سل العمود الفقرى مرض لا يورث ، والحقيقة الثانية أن سل العمود الفقرى يحدث عاهة مستديمة بظهر المريض فى شكل حدبة بالظهر . ولا توجد بالمسرحية أدنى إشارة لى أحدوداب ظهر الدكتور رانك . وقد اتفق رأى الأطباء الذين تناولوا حالة الدكتور رانك بالتفسير والتحليل على أنه كان يشكو من مرض الزهرى الوراثى فى الحبل الشوكى (وهو ذلك الحبل العصبى الذى يبدأ من أسفل المخ ويمر فى وسط فقرات

العمود الفقرى حتى ينتهى فى أسفل الظهر) . وهذا المرض يعرف باسم «ضنى الظهر» TABES DORSALIS ويتميز بإضطرابات الاحساس فى الوجه والجذع والساقين وعدم الإتزان فى الحركة وعلامات أخرى كثيرة تظهر فى العين وفى عدم التحكم فى عضلات المثانة وهذه الأعراض تؤدى إلى شحوب المريض وإصابته بالهزال والاكتئاب النفسى .

وفى الفصل الثانى من مسرحية «بيت الدمية» يصور ابسن مشهداً مؤثراً عندما يدخل الدكتور رانك ليفضى إلى نورا بما فى نفسه . انه يعلم أنه رجل محكوم عليه بالاعدام ، إذ أن المرض الخبيث المستشرى فى حبله الشوكى سيقضى عليه قريباً جداً ، وبمجرد أن يتحقق من بلوغه مرحلة اليأس سيرسل إليها بطاقة تحمل فى أعلاها صليباً أسود ليكون علامة على أن نهايته قد حانت . إن أمامه فحصاً طبياً واحداً سيعرف بعده متى يدب فى جسده الانحلال الأخير .

إنه غير آسف على موته ، ولكنه يأسف على أنه يدفع ثمن الملذات التى استمتع بها غيره . . «يا لها من مهزلة تبعث على السخرية ! أبى يلهو ماجناً فى شبابه فينخر السوس فى عظامى انا» .

وتحاول نورا أن تطرد الأفكار السوداء التى تسيطر عليه ، ولكنه كان قد صمم على شىء آخر . لقد أقسم أن يعترف لها بالحقيقة قبل مغادرته الدنيا ، ولن تسنح فرصة أنسب من هذه الأونة . . انه يحبها حباً لا حدود له . . انه يعبدها . . . وتنهره نورا بلطف ولباقة ، فيندم الدكتور رانك ، ولكن نورا تحاول أن تهون عليه قائلة إنها وزوجها تورالد لا يستغنيان عنه وأنه يجب ان يواظب على زيارتهما كالمعتاد .

وفى الفصل الثالث من المسرحية يدخل الدكتور رانك وهو فى حالة من المرح غير طبيعية ، ثم ينهى إلى نورا أن الأبحاث الطبية قد انتهت إلى النتيجة الحاسمة التى كان ينتظرها ، وينصرف رانك وهو فى حالة غريبة من الصفاء .

ويمضى هيلمر ، زوج نورا ، إلى صندوق بريده ليفرغ محتوياته ، فيجد فوق الرسائل بطاقتين من الدكتور رانك عليهما رسم صليب أسود فوق اسمه فيقول هيلمر منقبضاً : «يا لها من فكرة مقبضة . . كأنما هو ينعى نفسه» فتجيبه نورا : «نعم . . . هو ينعى نفسه» . وهكذا وضع الدكتور رانك بنفسه نهاية حياته عندما تأكد من أن لا شىء يستطيع أن يوقف هذا المرض .

ومن وجهة النظر الطبية لم يذكر ابسن شيئاً عن الدكتور رانك أكثر من أنه كان مصاباً بمرض وراثى فى عموده الفقرى ولذلك فإنه يمكن توجيه الكثير من النقد إليه وخاصة وأنه لم يهتم باعطاء صورة عن خط سير المرض أو عن أعراضه أو تطوراته ومضاعفاته ، اللهم إلا من ناحية الإحساس بالاكتئاب .

فإذا ما تجاوزنا هذه الناحية وتعرضنا للناحية الفنية فى اخراج شخصية الدكتور رانك على المسرح لوجدنا ان ثمة نقاطا رئيسية ينبغى على المخرج والممثل الالتفات إليها .

إن الدكتور رانك يجب ان يظهر على المسرح فى هيئة رجل هزيل ، يبدو أكبر سنا من عمره الحقيقى وقد تحطم جسمانيا بفعل المرض . إلا أن المرض مع ذلك لم ينل من خلقه النبيل وسلوكه الحسن وشجاعته الهادئة . وعلى المخرج والممثل أن يضعا نصب أعينهما أن يكون الدكتور رانك موضعاً للسخرية سواء من ناحية مظهره الجسمانى ، أو بسبب العاطفة المتأججة التى يشعر بها نحو نورا ، التى تعتبر فى سن ابنته ، بل على العكس تماما يجب أن يراعى بأن يستحوذ رانك على اهتمام الجمهور بمرضه والرثاء لحالته والتعاطف معه .

إن مراعاة هذه الملاحظات الجوهرية فى الكثير من العروض الحديثة لهذه المسرحية فى الخارج قد جعلت شخصية الدكتور رانك تبدو أكثر جدة وأقرب إلى الناس من شخصية هيلمر زوج نورا الذى يمثل عقلية عصر مضى وولى ، عصر كانت المرأة فيه تعانى من التخلف وكانت وظيفتها لا أكثر ولا أقل من لعبة يتسلى بها الرجل .

شخصية اوزفالد فى مسرحية الأشباح

إذا كان ابسن قد لمس عامل الوراثة لمساً خفيفاً فى مسرحية بين الدمية ، فإنه يجعل منه المحور الأساسى لمسرحية «الأشباح» أو «الأقدار التى تعود» إذا أردنا الترجمة الحرفية للكلمة النرويجية Dengangere .

لقد تعرض ابسن فى هذه المسرحية لموضوع الأمراض التناسلية وانتقالها بالوراثة ، وهو موضوع كان محرماً على من سبقه من الكتاب ، وقد اتخذ من هذا الموضوع أساساً لمحاربة النفاق الاجتماعى والتقاليد الاجتماعية الموروثة البالية ، كما عالج ابسن فى هذه المسرحية مشكلة القدر الذى يأبى إلا أن يلاحق الانسان حتى يهصره هصراً ويحطمه فى النهاية .

يصور لنا ابسن بطل المسرحية أوزفالد شاباً فى السادسة والعشرين من عمره ، درس فن الرسم فى باريس ، يبدو عليه القلق المستمر ، وتسهل إثارته لأتفه الأسباب ، ويضغط كثيراً على رأسه بيديه ، كما يقول عن نفسه إنه شخص محطم دون أن يوضح السبب فى ذلك .

- **شخصية أوزفالد فى مسرحية الأشباح .**
- **الشخصيات المريضة فى مسرح ابسن .**
- **دكتور رانك فى مسرحية «بيت الدمية» .**

فإذا كان الفصل الثانى من المسرحية نلاحظ أن ذاكرته تضعف ، وهو لا يستطيع أن يخفى سبب قلقه عن أمه . وفى مشهد مؤثر بين أوزفالد وأمه نعرف أنه أثناء وجوده فى باريس بدأ يشعر بآلام شديدة فى رأسه وخاصة الجزء الخلفى منها ، وكان يخيل إليه أن حلقة من الحديد تضغط حول رأسه وعنقه . لقد ظن فى أول الأمر أنه الصداع الذى كان يصيبه كثيراً وهوصغير ، ولكنه لم يكن صداعاً . وسرعان ما اكتشف أنه لم يعد يستطيع العمل . كان يشعر بأنه كسيح ولم يكن فى استطاعته أن يتخيل صورة محدودة للأشياء . وعندما كشف عليه الطبيب انهال عليه بمئات من الأسئلة وأخيراً قال له إن الديدان تعبث فى رأسه منذ مولده . وعندما حاول اوزفالد أن يستوضح الأمر من الطبيب ، أجابه الطبيب بقوله : «آثام الآباء يدفع ثمنها الأبناء» .

ويمكننا أن نستشف من الحوار فى هذا المشهد أن أوزفالد مصاب بمرض ورثه عن أبيه الذى كان يحيا حياة آثمة منحلة وأن المرض يتركز فى رأسه الذى تعبث فيه الديدان منذ مولده .

وهكذا يعود ابسن بعد عام واحد من رسمه لشخصية الدكتور رانك فى مسرحية بيت الدمية ، إلى تصوير اوزفالد فى مسرحية الأشباح وقد أصابه نفس المرض ــ الزهرى الوراثى ــ ولكنه فى هذه المرة أصاب البطل فى مخه .

وفى رأيى أنه لابد لنا من وقفة أمام كلمة «الديدان» التى استخدمها ابسن . فمن المعروف أن هذه المسرحية نشرت فى عام ١٨٨١ وفى ذلك الوقت لم يكن ميكروب الزهرى معروفاً ، إذ أن هذا الميكروب لم يكتشفه العالمان شاودن وهوفمان Schaudin and Hoffmann إلا فى عام ١٩٠٥ وقد وصفاه بأنه حيوان ذو خلية واحدة لولبى الشكل يشبه البريمة فى شكله . أليس اذن من العجيب أن يتحدث ابسن عن هذا الميكروب قبل اكتشافه بنحو ربع قرن وأن يصفه بالدودة ، وما أقرب الشبه بين البريمة والدودة !

وفى الفصل الثالث من المسرحية تزداد الأعراض سوءاً فيبدو أوزفالد كثير العصبية ، ناقد الصبر ، كثير الهياج ، شديد الأرق ، سهل الإستثارة ، شديد الانكباب على الخمر ، ضعيف الفهم والإدراك . وهذه الأعراض كلها تنطبق على مرض الشلل العام الجنونى الذى ينتج عن أصابة المخ بميكروب الزهرى .

ويصاب أوزفالد فى آخر الأمر بنوبة حادة من المرض (نوبة احتقان فى المخ) يتحول فى اثنائها إلى طفل غرير لا يستطيع التفكير أو الحديث أو الحركة فيرقد أمام أمه لا حول له ولا قوة . ولست أجد فى وصف هذه الحالة أبلغ من الحوار الأخير الذى دار بين اوزفالد وأمه مسز الفنج .

اوزفالد : يجب أن تعلمى أن التعب وعدم المقدرة على العمل والصراع المستمر ليست هى مرضى الحقيقى .

مسز الفنج : اذن فما هو المرض ؟

أوزفالد : المرض الذى ولد معى (يشير إلى جبهته) يرقد هنا .

مسز الفنج : أوزفالد .. كلا . كلا .

أوزفالد : لا تبكِ يا أماه . نعم انه هنا .. ينتظر ... وقد ينفجر فى أى يوم ... فى أية لحظة .

مسز الفنج : يا للرعب القاتل .

اوزفالد : اهدئى يا أماه ، ذلك ما أشعر به .

مسز الفنج : هذا غير صحيح يا اوزفالد . مستحيل ، مستحيل .

أوزفالد : لقد أصبت بنوبة منه وأنا فى الخارج ، ولكن سرعان ما شفيت منها . ولما عرفت حقيقة مرضى هاجمنى الرعب فى قسوة ووحشية .. فبادرت بالمجىء هنا .

مسز الفنج : يجب أن تعيش يا أوزفالد ، وستعيش ...

أوزفالد : ولكنه شىء فوق طاقتى ، أن أصبح طفلاً تطعمنى أمى بيدها . أوه عقلى يتمزق رعبا .

مسز الفنج : للطفل أم تمرضه وتعنى به .

أوزفالد : كلا هذا لن يكون أبدا . لا استطيع أن أظل هكذا سنوات عديدة . وقد تموتين وتتركيننى على قيد الحياة . قال لى الطبيب إن هذا المرض قد لا يقضى على بسرعة . وصفه لى بأن تجاعيد المخ تنبسط شيئا فشيئاً حتى يصبح ناعما كالحرير .

مسز الفنج : أوزفالد !

أوزفالد : وأخذت ريجنيا منى . لو بقيتْ إلى جانبى لبادرت إلى نجدتى .

مسز الفنج : ماذا تعنى يا حبيبى ؟ أهناك عون فى العالم أحجم عن تقديمه لك ؟

أوزفالد : عندما أصبت بالنوبة الأولى فى باريس قال لى الطبيب : عندما تعاودك النوبة ــ وستعاودك ــ فلن يكون هناك أمل . ولكنى أجبته بأنى سأستعد للنوبة القادمة . نعم أنا مستعد (يخرج من جيب صداره الداخلى صندوقاً صغيراً يفتحه) أمى .. هل ترين هذا ؟

مسز الفنج : ما هذا ؟

أوزفالد : مورفين .

مسز الفنج : أوزفالد ... ولدى

أوزفالد : لقد جمعت منه اثنتى عشرة حبة .

مسز الفنج : اعطنى هذا الصندوق .

أوزفالد : ليس الآن (يضع الصندوق فى جيبه) .

مسز الفنج : يا للسماء .. هذا رق طاقة البشر .

أوزفالد : ولكن يجب ان تتحملى .. لو كانت رجينا هنا لقلت لها كل شىء .. ولرجوتها أن تبر إلى إنقاذى .. ولفعلت . انا ولى أنها كانت ستفعل .

مسز الفنج : ابدا .

أوزفالد : لو هاجمني الرعب ورأتني أرقد أمامها لا حول لي ولا قوة مثل طفل رضيع ، ضعيفاً ، خائر القوى ، فهو فاقد الأمل .. لأبد أنها كانت ستمل تمرضي بعد فترة قصيرة .

مسز الفنج : شكراً لله انها ليست هنا .

اوزفالد : اذن فالواجب يدعوك إلى انقاذي .

مسز الفنج : أنا ! أمك !

أوزفالد : يكفي انك أمي لتنقذيني .

مسز الفنج : أنا التي أعطتك الحياة ؟!

أوزفالد : لم أطلب منك الحياة .. وأية حياة أعطيتني .. ستأخذينها بيدك وبعد أخذ ورد تفتح مسز الفنج النافذة فقد أشرقت الشمس ويظهر في الخارج منظر الثلوج والجبال تلمع تحت أضواء المصباح تطفىء مسز الفنج المصباح ثم تعود إلى ابنها اوزفالد .. ولكن ماذا دهاه ؟ لقد جاءته النوبة وها هو ذا جالس في المقعد بلا حراك .. لقد أصبح كالطفل الرضيع خائر القوى مشلول العضلات فاقد الأمل ، ثم يشخص إلى أمه بنظرات خالية من أي معنى وهو يقول :

أوزفالد : الشمس .. الشمس . ثم يظل يكرر هذه الكلمات بصوت لا تعبير فيه وقد استرخت عضلاته ووجهه فقد التعبير وعيناه تحدقان في الفضاء حتى يسدل الستار .

وقد انتقد المحللون النفسيون الموقف الأخير الذي ينهار فيه أوزفالد على أساس أنه لا يتفق مع الحقائق العلمية ، إن كنا نعتقد أن مستلزمات التركيز الدرامي والاضطرار إلى اختصار الزمن في المسرح يمكن أن تكون شفيعاً لابسن في هذه النقطة ، وخاصة إذا أخذنا في الاعتبار ان الأطوار الأولى من هذا المرض المسمى بالشلل الجنوني العام قد صورت ببراعة ، كما أن بطلة المسرحية الأم السيئة الحظ التي تحولت إلى مثل متحرك للشقاء بفعل خيانة زوجها المنحل السيء السلوك تتكاتف مع النواحي الطبية للمسرحية في جذب انتباه المتفرجين وترك تأثير لا يمحى من نفوسهم مهما كانت الأخطاء في ذكر تفصيلات المرض الدقيقة .

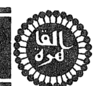
ولقد كان دور مسز الفنج ومازال من الأدوار التي يتمنى القيام بها جميع ممثلات أدوار الأم في جميع مسارح العالم ، بينما نجد أن دور اوزفالد لا يرغب في أدائه إلا القليل من الممثلين الذين كثيرا ما يستهويهم تصوير أعراض المرض في مرحلة مبكرة من مراحل المسرحية كما يجدون في موقف الانهيار الذي تنتهي به المسرحية فرصة ذهبية لاستعراض براعتهم في أداء الشخصيات المريضة .

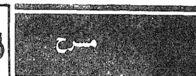
وقد أخبرني المرحوم الأستاذ فتوح نشاطي أنه شاهد مسرحية «الأشباح» في عام ١٩٢٦ في عرض قدمته فرقة ايطالية على مسرح تياترو الكورسال بشارع عماد الدين (مكان داود عدس الحالي) ، وكان يقوم بدور أوزفالد الممثل الإيطالي الكبير زاكوني الذي كان يبلغ عمره في ذلك الوقت ثمانين عاما وكان ضخم الجسم بارز الكرش ، في ضخامة المرحوم جورج أبيض أو ربما أكثر ضخامة ، ولكن أداءه العميق المدروس لدور أوزفالد حجب عن أعين المتفرجين ضخامة جسمه وكبر سنه ، ولم يروا فيه إلا شابا في مقتبل العمر معتل الصحة ينهش جسمه ذلك المرض الخبيث . وقد كان تأثيره في المتفرجين عميقاً لدرجة أسالت الدموع من عيونهم . وفي آخر العرض وقف المرحومان فتوح نشاطي وعزيز عيد يلهبان أكفهما بالتصفيق لمدة أكثر من خمس دقائق وهما مشدوهان لروعة أداء ذلك الممثل الجبار . وقد سمعت نفس الشيء ايضا من المرحوم الأستاذ أحمد علام .

ومما هو جدير بالذكر أنه عندما عرضت مسرحية «الأشباح» في ايطاليا نسب بعض النقاد نجاحها إلى التأثير الذي أوجدته آراء سيزار لومبروزو CE-SARE LOMBROSO، وذلك العالم الذي كان أول من نادى بوجود الصلة بين الوراثة والجريمة وأرساها على أسس علمية ، والذي هيأ التربة في رأي أولئك النقاد لفهم شخصيات ابسن والمشكلات التي تثيرها مسرحياته على ضوء ارتباط الرذيلة والجريمة بالتكوين النفسي والوراثي للفرد . وقد رد لمبروزو نفسه على رأي أولئك النقاد بقوله إن رأيهم هذا قد أضفى عليه شرفاً كبيراً ، وان كان يعتقد أن مدى انتشار تعاليمه بين الجماهير قد بولغ فيه كثيرا . وقد أبدى لمبروزو في الوقت نفسه ملاحظته بأن الحقائق التي قد يرفض أهل العلم الاعتراف بها كثيراً ما يتلقفها ويعتنقها أهل الفن والأدب . ودلل لمبروزو على صدق ملاحظته هذه بقوله إن الشخصيات التي صورها من الطبيعة المصورون والنحاتون والأدباء يظهر فيها الإحساس بالصدق والواقع بالرغم من مخالفتها للتعاليم التقليدية التي يؤمن بها العلماء . وفي رأي لمبروزو أن هذه الحقيقة قد أكدها بجلاء ووضوح النجاح الذي لاقته مسرحية الأشباح لدى الجماهير .

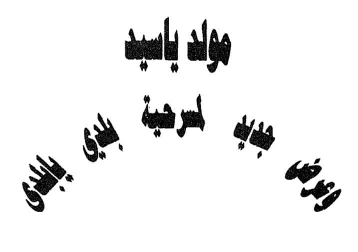
ومهما يكن من أمر المبالغات التي انتقدها العلماء في مسرحية الأشباح إلا أنهم أشادوا بالطريقة التي إتبعها ابسن في تصوير العقاب الذي يقع على اوزفالد نتيجة لسلوك أبيه المنحل ، وخاصة أنه ككاتب مسرحي اضطر إلى ضغط الأحداث والإحساسات في مجال زمن ضيق لا يتعدى بضعة أيام بقصد إحداث اثر درامي ضخم في جمهور المشاهدين .

وعلى أية حال فان العصر الذهبي لهذه المسرحية قد مضى وولى ، وخاصة بعد انحسار مرض الزهري بعد اكتشاف عقار البنسلين ، وان كانت شخصياتها ومثيلاتها الكثيرات في اعمال ابسن الأخرى كثيراً ما تظهر في صورة متطورة حديثة في العديد من الأعمال الدرامية المعاصرة ◆









أمير سلامة

بعد نحو عشرين عاما من عرض مسرحية بلدى يابلدى التى كتبها الدكتور رشاد رشدى مباشرة بعد نكسه ٦٧ يجيء عرضها هذه المرة عام ١٩٨٧ فى مكانها الطبيعى على مسرح السامر المتصدر لتقديم أعمال التراث المسرحية . ولقد كان من الطبيعى أيضاً أن يلتقى المخرج عبد الرحمن الشافعى صاحب التجارب العريضة فى تقديم مسرحيات التراث برشاد رشدى الذى اسهم فى هذا المجال بعدد من المسرحيات تعتبر من أنضج ما كتب ان لم تكن تمثل المسار الصحيح والخلاق لموهبته المسرحية ومن بينها اتفرج ياسلام وبلدى يابلدى وشهر زاد .

ويثير عرض مسرحية بلدى يابلدى مرة أخرى كيفية معالجة مادة التراث الذى مايزال البعض يصر على ضرورة أن تتخذ قالبا مختلفاً عن القالب الدرامى وصولاً إلى صيغة أصيلة للمسرح المصرى فينتهى الأمر غالبا بمثل هذه الأعمال أن تخرج مسخا بلا معنى فى حين لا يرى البعض مثل هذا التعارض بين التراث وقالب الدراما التقليدى باعتباره الصيغة الوحيدة للتعبير عن صراعات النفس الانسانية والقوام الأصيل لعرض مسرح حقيقى قادر على التواصل الفعال مع الجمهور . والمؤكد أن رشاد رشدى كان أحد هؤلاء البعض المتمسك بقالب الدراما والذى لا يرى التراث هدفاً فى حد ذاته بقدر ما يراه قوة دافعه للتقدم تتأمل من خلالها الحاضر عن طريق استشراف الماضى .

والمؤكد أيضاً أن القيم الدرامية فى نص رشاد رشدى رغم بعض ملاحظاتنا التى سنوردها بشأنه هى التى كفلت للعرض القدره على التواصل الجماهيرى واثبات الوجود بعد مرور هذه الفترة الزمنية الطويلة واختلاف الواقع الذى كتبت المسرحية تعبيراً عنه وضيقاً به ونقداً له وهو واقع النكسة ، فالعين لا تخطىء الاسقاط الواضح الذى تحمله المسرحية على النظام القائم فى تلك الفترة من تاريخ مصر والذى انتهى إلى هزيمة ٥ يونيو المريرة . وتشير شخصية متولى بالذات (أحمد مريدى السيد البدوى) واعوانه إلى بعض رموز هذا النظام . فمتولى الثائر الغضبان بدلا من أن يتجه بأعوانه إلى تطهير البلاد من الغزاة الكفار إذ به يزيح حاكم البلاد برهام من الحكم ليتولاه ، وسرعان ما يتحول أعوانه بدورهم إلى مماليك يقيمون الظلم ويمنعون عن الخلق الفوت ، ويتاجرون بالعباد . وتضيع كل تعليمات متولى لأعوانه باقامة العدل بين الناس والاهتمام بعيشهم وأحوالهم وعزل المماليك الذى صار النظام الجديد جزءاً من تكوينهم ، وعندما يرغب متولى أن يقود أتباعه إلى محاربة الغزاة يصبح الأمر محال ذلك أن رجاله قد أصبحوا بدورهم مماليك فكما يقول الراوى إذ لم يكن من المصرح به فى أى مكان أن يدعو المملوك الناس للحرب والنضال الا باذن وبأمر المملوك الأعظم مولاهم جميعاً السلطان وهكذا ياسادة

٣٠ ● القاهرة ● العدد ٧٤ ● ٢١ ذو الحجة ١٤٠٧هـ ● ١٥ أغسطس ١٩٨٧م ●

يا أفاضل ياكرام فضلت الحال زى ما هى) .

والحال الذى انتهى إليه متولى وأصبحت ثورته وغضبه فيه حبيسان داخل صدره بعد أن استطاع اتباعه عزله من الناس الذين أصبحوا لا يفرقون بينه وبين الحاكم الذى عزله برهام هو نفس الحال الذى انتهى إليه السيد البدوى الذى كان يطالب مريديه بتحرير الناس من أسر أنفسهم ليصلح حالهم وينطلقوا إلى محاربة أعداء المسلمين فاذا بهم يحولونه إلى مجرد شيخ ذى كرامات ينسجون من حوله القصص الخرافية يلهون بها الناس ويستغلونهم فأفقدوهم بذلك القدرة على فعل أى شىء وعندما ينزل إليهم السيد البدوى فى ختام المسرحية مطالبا أياهم بالجهاد يجهلونه ويصيحون فى وجهه (مدد ياسيد يابدوى . . اغثنا ياسيد اغثنا) . وهكذا يعزل المريدون السيد البدوى عن رسالته ويطفأون شعلة النور المتوهجة فى صدره كمثل ما فعل أتباع متولى الذين حولوا ثورته وغضبته من أجل الشعب إلى نقمة . وهكذا تتجسد المفارقة الدرامية فى مسرحية بلدى يابلدى الذى عبر عنها الراوى بقوله وهى دى المأساه . . ده الكرب اللى جنبه كل كرب يهون . . الفرق بين اللى عاوزين نعمله وبين اللى فعلا بيكون) .

وإذا كان الأعوان والمريدون هم بعينهم السبب فى سقوط كل من السيد البدوى (رجل الفكرة) ومتولى (رجل السيف) بعد أن زاغ هدفهما وضاعت رسالتهما واستحالت صورتاهما امام الناس إلى عكس الصورة الحقيقية اللى يريدها كل منهما لنفسه أو كما عبر عن ذلك السيد البدوى ، بقوله ونحن يامتولى لا نصنع ما نريد لأننا لا نملك ان نكون لأن من حولنا هم الذين يصنعوننا هم الذين يملكون أن نكون أو لا نكون كما يريدون) . . إذا كان ذلك قد حدث فى مسرحية بلدى يابلدى فان بعض المقولات التى تطرحها المسرحية تستقيم مع تراجيديا متولى ، فى حين تبرز شيئا من التناقض فى تراجيديا السيد البدوى . . والمقولة الأولى التى تطرحها المسرحية هى كما جاء على لسان السيد البدوى (لا يملك تحرير غيره الا من حرر نفسه) وهى تنطبق بالفعل على متولى الذى برغم أنه باع ما يملك ووزعه على الفقراء إلا أن اغراء الحكم هو الذى جعله يتقاعس عن رد أعداء البلاد على اعقابهم واستحال آخر الأمر هو وأعوانه إلى مماليك يأتمرون بأمر المملوك الأعظم مولاهم السلطان.



● كمال مدبولى فى دور (المتولى) . . بلدى يا بلدى

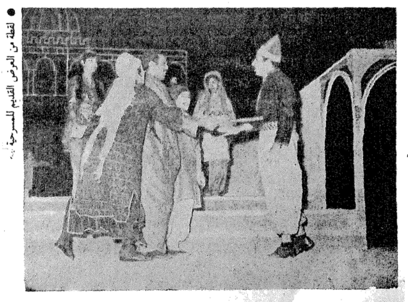
أما السيد البدوى فقد استطاع أن ينتصر على رغبات نفسه المتمثلة فى اغراء فاطمة بنت برى والتى تعد بمثابة المقابل (فى اعتقادى) لرغبة الحكم عند متولى ، ولقد خرج السيد البدوى فى المواجهة التى فرضها على نفسه كما يقول الراوى (بانتصار وأى انتصار) . . ولكن السيد البدوى رغم ذلك لم يستطع تحرير ولا واحد من أتباعه الأربعين بما فيهم اطهرهم متولى وحتى تحريره لفاطمة بنت برى من دنسها قد استحال لديها من عشق شهوانى إلى هيام جنونى بالبدوى يقترب من درجة العبودية ولا يمكن أن يكون تحريراً للغير من قبل من حرر نفسه . وتمثل المقولة الثانية التى جاءت اكتشافا على لسان متولى وهى لا أحد يستطيع تحرير الناس الا انفسهم) تغليب لفكرة الحل الجماعى فى مقابل الحل الفردى وتكمل المقولة الأولى فى ذات الوقت ولا تنفيها والذى يمثل طرحها مع تحققها سلبا فى حالة متولى وعدم وجود ما يحول دون تحققها ايجابا فى حالة السيد البدوى انفصال ظاهر بين الفكرة والبناء فى مسرحية بلدى يابلدى ، ولذلك فانه بينما تستقيم كافة المقولات التى تطرحها المسرحية والمقدمات التى تظهر عليها شخصية متولى مع ما انتهت إليه هذه الشخصية من سقوط فإن ذلك لا يستقيم بنفس الكيفية مع شخصية السيد البدوى التى لا يوجد مبرر درامى لسقوطها الا العزلة التى فرضها على نفسه (كما حاول الاعداد أن يبرز ذلك) وهى عزلة لا تتفق مع الاطار العام الذى ترسمه المسرحية لهذه الشخصية باعتبارها شخصية غير متواكلة شديدة الاهتمام بما يحدث للوطن والناس تقبل التحدى والمواجهة . والى جانب هذا التناقض الذى أعتقد بوجوده فى المسرحية فإن هناك ملاحظة أخرى تتعلق بنسيج العمل وهو مااسميه تجاوزا التكرار المدرسى (ينسحب هذا العيب على كثير من مؤلفات الدكتور رشاد رشدى) فالفكرة الواحدة يتم تكرارها أكثر من مرة ، وعلى سبيل المثال فالزوجة (غريبة) التى اختطفت من زوجها (حسين) وهو نائم كناية عن ضياع الوطن فى حالة من الغفلة يكررها المؤلف مرة اخرى فى عجيبة التى أختطفت من حبيبها حسن قسراً (وهو أمر يختلف عن التنويع الدرامى كما أشرنا اليه فى حالة السيد البدوى ومتولى) . وهاتان القصتان وان كان ثمة مبرر لوجودهما توضيحا لفكرة ضياع الوطن الممتده فى التاريخ لمعالجتها



على مستويين زمنيين أولهما زمن السيد البدوى (حسين) وثانيهما الاحتفال بمولد السيد البدوى بعد مائة عام من احداث الزمن الأول (حسن) الا أن ماأضعف هذه المعالجة فى (تقديرى) أن الشخصيات التى قدمها المؤلف فى المستوى الزمنى الثانى (زمن المولد) والمتمثلة فى (حسن القفطاطرى ومنار ضاربة الودع وابو الدهب الحاوى) سرعان ماأهملها وبقيت تثير خلطا فى المسرحية لما يقابلها من شخصيات فى المستوى الزمنى الاول (حسين القفطاطرى وزين ابوها ضاربة الودع وابو العجب الحاوى) أكثر مما تخدم الفكرة التى قصد اليها . كذلك نجد العديد من حكايات الملوانى (المقابل لشخصية البهلول فى مسرحيات شكسبير) تقطع الحدث الدرامى توضيحا لفكرة الضياع ذاتها التى يلح عليها المؤلف بصورة صارخة ومباشرة أحيانا ، أما النداء المتكرر (بلدى يابلدى) على طول الرواية خاصة فى لحظات اشتداد الظلمة فأراه مطلوبا كنغمة دالة للتيمة الرئيسية وان جاوز فى ذلك الحد . وكل تلك الملاحظات التى سقناها لا تقلل كثيراً من القيمة الدرامية لمسرحية بلدى يابلدى التى تعتبر واحدة من أبرز أعمال المؤلف . ولقد كان منتظراً من الاعداد (الذى لا أميل اليه فى المسرحيات العربية التى يمكن للمخرج باستخدام أدواته عمل مايلزم لتوافق النص مع الظروف المعاصرة للعرض) أن يختصر بعض الشىء فيما هو قابل فى النص من حذف مثل التكرار الذى أشرت اليه من جهة وما قد يشير الى ضياع الوطن (الذى لم يعد له محل الآن بمفهومه وقت كتابة النص) من جهة أخرى وهو الأمر الذى حاول الاعداد جزئيا علاجه فخففت صيحة بلدى يابلدى شيئا ، كما جرى حذف بعض الشخصيات مثل شخصية روحية التى هى أصلا فتى يدعى (روما) جعله سيده التاجر مراد يتنكر فى زى فتاة لأنه لم يكن يستطيع بيعه قبل أن يصبح مملوكا وهو تكرار مقلوب (بلا معنى) لشخصية عجيبة التى اختطفها المماليك من خطيبها (حسين) فهربت منهم متنكرة فى زى الولد (صابر) ، ولكن بقيت شخصيتى الرجلين اللذين ضاع من كل منهما امرأته على حالها وان زاد الخلط على المشاهد فى (الاعداد) الذى حذف (زمن) المولد وأدمج شخصيات المستويين معا . وفى مقابل هذا الحذف فقد أثقل الاعداد النص (الذى يعتبر واحداً من النصوص المطولة) بالكثير من المشاهد التى جاء ذكرها على لسان الراوى فصيغت دراميا مثل مشهد (اللقاء بين قمر واحد مريدى السيد البدوى) وبين فاطمة بنت برى . ومع أننى أشهد أن بعض هذه المشاهد التى صاغها الاعداد جاءت قوية ومتسقة مع أسلوب المؤلف الى حد يثير الاعجاب الا أننى لا اعتقد أنها أضافت شيئا جوهريا للنص بل جعلت العرض من فرط طوله (نحو اربع ساعات) مثيراً للاملال الى حد ما خاصة وأن الاعداد أحال النص المقسم الى فصول ثلاثة لعرض من جزئين مما زاد العبء على المشاهد (جرى مزيدا من الحذف بعد ذلك مما جعل العرض كما شاهدته بعد نحو اسبوع من بداية عرضه يبدو أكثر تماسكا) .

وأما ماجاء فى نشرة المسرحية على لسان ماسمى (بمجموعة السامر) من أن ما قدم عن نص رشاد رشدى على السامر باسم (مولد ياسيد) هو رؤية جديدة لنص (بلدى يابلدى) تقوم على دراسة العلاقات بين مختلف القوى الاجتماعية والتيارات الفكرية بديلا عن النبرة الصارخة بحثا عن الارض التى ضاعت والتى املتها ظروف تقديمه عام ٦٨ - فلا أظننى أقربه - ولا أظن أن حذف مشهد هنا وتحويل مشهد سردى الى مشهد درامى هناك أو استبدال عبارة بعبارة وتقديم مشهد على مشهد آخر أو حتى التركيز على بعض المشاهد التى أصبحت ملحة فى واقعنا الحالى مثل الهوس الدينى والمعاناة الاقتصادية قد غيرت جوهريا من صلب البناء الدرامى لمسرحية (بلدى يابلدى) والذى أظن أن مجموعة السامر وعلى رأسها المؤلف والناقد المسرحى (مهدى الحسينى) كانت حريصة على أن لاتعصف به .

ومن جانب آخر يمثل عرض مسرحية (مولد ياسيد) بالنسبة للمخرج عبد الرحمن الشافعى مرحلة جديدة فى تطوره الفنى بدأها بعرض مسرحية (سيرة بنى هلال) ليسرى الجندى ، وفيها يظهر اهتمام المخرج جديا بالبناء الدرامى فيما يختار من نصوص . واذا كان عبد الرحمن الشافعى قد استهل عمله المسرحى بدءاً من (على الزيبق) بالتركيز على عنصر الفرجة فانه قد وصل فى بلدى يابلدى لا الى التوازن بين هذا العنصر والقيم الدرامية والفكرية



● لقطة من العرض القديم للمسرحية

للعمل الذى يخرجه وحسب وأنما الى ماهو
أبعد وهو جعل عنصر الفرجة ثانويا بحيث
لا يكون مستهدفا فى حد ذاته وبحيث
نستمتع به كأحد العناصر المنصهره فى نسيج
العمل ككل وفى (مولد ياسيد) يسخر
المخرج كل امكانيات العرض من موسيقى
(مجدى عبد الرازق) وديكور (حسين
العزبى) الى جانب أداء الممثلين فى خدمة
النص المسرحى والحرص اساساً على توصيل
رسالته للمشاهد فى ايقاع شديد الانضباط
وأداء هادىء النبرة ، وقد كان موفقا حقا
عندما جعل الموسيقيين والمنشدين يتواجدون
على خشبة المسرح بغير أن يتعمد ابراز هذا
التواجد للجمهور كما كان يفعل فى عروض
سابقة ، فأعطى للعرض إطاره الشعبى دون
مافجاجة ، كما استغل فى ذلك الى جانب
بعض المواويل المقتطعة من السيرة ذاتها
أغانى (عزت عبد الوهاب) التى بلغت
ذروتها فى ختام العرض عندما بلور رسالته
بماردده الممثلون معا (ما تفكروش أن
الطوفان ها يحوشه فرد غير لما تكون كل
الأيدين ممدودة سد) . ولم يتعمد على
الاطلاق استعراض العضلات فلم يسرف
فى التشكيلات الجمالية الا لضرورات
تعبيريه . واستخدم مؤثرات الإضاءة فى
اقتصاد شديد (وإن بدت غير متقنة ليلة
مشاهدتى العرض) فلم يستخدم
(الفلاش) الافى مشهد اكتشاف السيد
البدوى لحقيقة ما إنتهت اليه رسالته
وانكساره المروع وسط مريديه ، ولم يلجأ الى
التحام الصالة بالخشبة الا مرة واحدة عندما
جعل (الشيخ خلوصى) يظهر من بين
مقاعد المتفرجين فى ذروة اكتشاف حاله
الضياع الهائلة فى ختام العرض متهما اياه
بالانعزالية ثم بأن يجعله يرتقى شرفة السيد
البدوى ليقف فى مستوى أعلى من باقى
الشخصيات فى اشارة بارعة لسيادة قوى
الشعب المستنيرة ، وإن لم أتفق معه فى وضع
كرسى السلطان الذى أصبح يجلس عليه
متولى فوق شرفة السيد البدوى فقد أحدث
هذا خلطا فى فهمنا لشخصية السيد البدوى
التى هى بعيدة كل البعد عن طمع السلطة
وكذلك فى إظهاره البدوى لحظة نزوله الى
الشعب حاملا سيفا ، وهذا المشهد وإن كان
كما اراد المخرج له أن يكون تجسيدا لحلم
البدوى بالانتصار على الاعداء الا أنه
ضاعف الخلط بالنسبة لمفهومنا لهذه
الشخصية التى لم يكن لها يوما سلاحا سوى
(الفكرة) فضلا عما يمكن أن توحى به هذه



● احمد ماهر (السيد البدوى) ، رضا الجمال (متولى) .

الدلالة من اشارات لا أظن الشافعى
يقصدها . كذلك وإن كنت أسجل اعجابى
بالتكوين الذى صممه حسين العزبى على
هيئة هلال ترتفع عند قاعدته شرفة السيد
البدوى الا أن الخامة التى صنع منها الديكور
(ربما إمعانا فى استخدام خامة شعبية)
ظهرت كما لوكانت مجموعة من اقفاص
(الدجاج) رصت فوق بعضها البعض
فبدت للأسف مثيرة للقبح .

أما عن الممثلين فقد واصل (أحمد ماهر)
بنجاح اداءه لدور البطل الشعبى المنكسر
الذى بدأه بمسرحية (عرابى) واستطاع
ملتجأ الى الاداء الداخلى الذى يكاد أن
يكون مستحيلا فى مسرح تعوزه الحميمية
مثل مسرح السامر أن يبرز شتى المشاعر
المتضاربة فى نفس بطل يريد أن يشع ضوءاً
على من حوله فيملأ الظلام داخله : وقد
ساعده على ذلك قدرته على التحكم الفائق
فى ملامح وجهه الى جانب نبرات صوته التى
تتميز بالنفاذ والعمق معا وإن لم اجد مبرراً
لدموعه التى اصر أن يذرفها فى نهاية
العرضين على السواء (مولد ياسيد -
عرابى) . وبنفس الكيفية برع (رضا
الجمال) فى التعبير عن مشاعر الغضب
والثورة التى لا تجد لها متنفسا عند البطل
متولى الا تمزقه من الداخل دون أن يلجأ الى
الميلودرامية والخطابية التى يغرى بها الدور ،
كما تألقت (منال زكى) فى دور فاطمة بنت
برى وهى وإن كانت حديثة العهد بالمسرح
الا أنها بدت راسخة القدم فوق خشبته ،
وتعود براعتها الى تحكمها الصارم فى اداءها
الحركى والصوتى وقدرتها على التنويع فى
ذلك الى أبعد ما تستطيع ، مع الاهتمام
بأدق التفاصيل فى التعبير المسرحى كاللفتة
وإشارة اليد ولحظات الصمت والسكون ،
باختصار لم تؤد دوراً كبيراً وحسب وأنما
قدمت درسا لولا أنها فى منولوجها الطويل
كادت أنفاسها أن تتقطع مما كان يستلزم منها
مراناً أطول كى لاتختل صورتها كممثلة مثيرة
للإعجاب حقا ، كذلك أجاد على حسنين
فى اداء دور الملوانى معطيا بمهارة البعد
الميتافيزيقى لهذه الشخصية الكورسيه
الرائعة . وإلى جانب هؤلاء فإن باقى
الممثلين أدوا جميعا أدوارهم فى اقتدار
محسوب ومن بينهم عصام الشويخى
(الدرويش) ، هند الجندى (منار) ،
ضياء عبد الخالق (أبو الدهب) ، طارق
كامل (خلوصى) ، ابراهيم الجمال
(حسين الفطاطرى) ، محمد عبد المقصود
(الشيخ يوسف) ، محمد رحومه (حسن
الفطاطرى) ، عزه بكير (عجيبه) ، محمود
بشير (ابو الدهب) ، سعاد محمد (زين
ابوها) ، محمد الطوخى (الشيخ
السطوخى) ولم يكونوا جميعا بارعين وحسب
وأنما ملتزمين كفريق متكامل يهمه أن يقدم
عرضا جيداً ، وتلك هى روح العمل بحق
فى المسرح الاقليمى (روح الجماعة) التى
تمثل أبرز خصائصه ، أوجه التحية أيضا الى
فريق الإنشاد الدينى والمنشدين الشعبيين
وعلى رأسهم صاحبى الصوت الذهبى
فاطمة سرحان وخضرة محمد خضر التى
أدت دورها بنفس الحماس والتفانى الذى
أدته به فى عرض الستينات من اخراج جلال
الشرقاوى ولا يزال عالقا بالذهن.



البحث عن ملامح

محمود بقشيش

الفنان موقف ـ لذلك أحاول أن أوكد موقفى تجاه قضية الانسان بصفة عامة والانسان المصرى بصفة خاصة · وهذا هو الوجه الاول للقضية ـ اما الوجه الثانى هو معالجتى لذلك برؤية وتناول جديد ـ بل وهناك أيضا وجه أو بعد ثالث للقضية ـ وهو ـ اننى ازعم أن النحات هو المالك الشرعى للفراغ ـ لذا يجب تدخله المباشر وغير المباشر بسيطرته على الفراغ المعمارى والميدانى فى بلاده ـ ومن هذا المنطلق ـ أحاول بأعمالى النحتية أن تستعيد الفراغ الذى تمتلكه ـ وهى قضية لها أبعادها بين أعمالى وأعمال النحاتين الآخرين وبين المغتصبين الرسميين لشرعية حقوق النحاتين للفراغ الخاوى من النحت المصرى المعاصر ·

عبد الهادى الوشاحى

- ولد الفنان عبد الهادى الوشاحى عام ١٩٣٦ بمدينة المنصورة .
- تخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم النحت عام ١٩٦٣ .
- يعمل مدرساً للنحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة .
- سافر إلى باريس عام ١٩٦٥
- أقام فى أسبانيا من عام ١٩٦٧ حتى عام ١٩٧٠
- أقام فى إيطاليا من عام ١٩٧٠ حتى عام ١٩٧٤
- عاد للعمل بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٧٥
- أقام فى أسبانيا مرة ثانية إبتداء من عام ١٩٧٥ حتى عام ١٩٧٨
- شارك فى الحركة التشكيلية المصرية منذ عام ١٩٦٥
- مثل مصر فى عديد من المعارض الدولية

الجوائز ـ أهمها :

- جائزة الدولة التشجيعية فى النحت عام ١٩٨١
- وسام العلوم الفنون من الدرجة الأولى ١٩٨١
- الجائزة الأولى فى النحت فى المعرض العام عام ١٩٨١
- الجائزة الثانية فى بينالى ابيثا الدولى عام ١٩٦٦
- الجائزة الأولى فى صالون القاهرة عام ١٩٦١

عندما عُرض تمثال « استشراف » للفنان « عبد الهادى الوشاحى » للمرة الأولى ببينالى القاهرة الثانى ، لفت أنظار النقاد ، والفنانين ، والجمهور إليه . وتنوع شكل الاهتمام ، وتباين ، ورغم ذلك ، فقد كان هناك إجماع . . جاء صريحاً أحياناً ، ملتوياً أحياناً أخرى حول الحضور المفاجىء لهذا الشكل المنحوت . . ففى المنحوتة جرأة فى التكوين ، وحيوية فى الأداء وخروج على الطابع

السكون ، الذى يميز المنحوتة المصرية المعاصرة ـ سواء التزمت الأصول المدرسية أو خرجت عليها ـ وفى نفس الوقت تعبير عن أحلام واقع إنسان لم تنطفىء آماله بعد . ولقد أيقظ التمثال فى الذاكرة طيوف منحوتات أخرى ، لا يجمعها الزمان ، ولا المكان ، ولا الأسلوب الفنى . . وإن جمعتها وشائج تربط هذا الشتات . أول طيف لمع فى الذاكرة كان طيف تمثال « نصر ساموتراس » [١] ، وتلاه تمثال « مدينة بلا قلب » للنحات الروسى الأصل « أو سيب زادركن » [٢] ، وتمثال « الخماسين » لفناننا المصرى « محمود مختار » والتماثيل الثلاثة ظلت ، ومازال ، محركاً لنوازع الخلق لدى عديد من الفنانين ولم تولد تلك الأعمال الفنية ميلاداً شيطانياً ، بل ولد كل منها فى سياق ثقافى مختلف ، فارتبط تمثال « ساموتراس » الإغريقى بما يطلق عليه الأسلوب « البرجاموني » (نسبة إلى مملكة برجامون) التى تميزت منحوتاتها بالطابع الدينامى) وامتزجت تعبيرية « زادكن » الحرّيفة بالتكعيبية التى ولدت فى فرنسا ، وارتبط « مختار » بالفن الفرعونى ، أو بالكلاسيكية المصرية ـ كما أفضل [٣] . وبين هؤلاء الذين أثيروا فى الذاكرة نرى « الوشاحى » قد اختار لنفسه طريقاً حاول به أن يقيم جسور التواصل مع إنجازات الفن المعاصر الأوربى . . وبالذات الأسلوب التكعيبى ، دون أن يقطع الطريق على نفسه مع (جوهر) الكلاسيكية المصرية .

● تمثال « رياح الخماسين » للفنان محمود مختار .

٥

المرأة الأسطورة . . هى القاسم المشترك بين « ساموتراس » و « الخماسين » ، و « واستشراف » . فهى « إلهة » عند المثال الإغريقى ، وهى « الوطن » عند « مختار » ـ الذى كان مفتوناً بساموتراس . وهى « زرقاء اليمامة » عند « الوشاحى » . وليس نادراً على « المرأة » أن تتجسّد رمزاً قومياً . يستشرف المستقبل ، أو رمزاً للحرية التى تقود الشعب [٤] ، بل النادر هو أن تظهر مهزومة . منكسرة . . على النقيض من « الرجل » الذى يقع عليه ـ فى معظم الأحوال ـ عبء الانكسار ، والتمزق ، والاحتجاج . . لهذا استعاره « زادكن » محوراً لمنحوتته المثيرة « مدينة بلا قلب » !

يجمع بين تلك المنحوتات ، أيضاً ، الطابع الميدانى ، « فساموتراس » تتوج ـ أو كانت تتوج ـ مجمّعاً معمارياً فى الهواء الطلق ، و « مدينة بلا قلب » تحتل ميداناً بروتردام ، بينما ينتظر « الخماسين » ، و « استشراف » ما يجود به الأمل من ميادين وميزانيات ، واصرار !

فى الوقت الذى اختار مبدع المنحوتة الإغريقية ، و « زادكن » ، و « الوشاحى » وضعاً معقداً للعمل الفنى . . اتسمت منحوتة « مختار » بالسلاسة ، والبساطة الفرعونية . اختار المثال الإغريقى لتمثاله المجنح لحظة الهبوط على مقدمة السفينة ، واختار لكتلة التمثال أن تكون « فعلاً » ، و « رد فعل » ؛ « فعلاً » بوجودها ، و « رد فعل » لقوة غير مرئية ، ولكنها مؤثرة . . هى قوة الرياح ، التى تضغط على ثوب الإلهة الرقيق ، الفضفاض ، وتدفع جسدها إلى الخلف ، فتُبرز ـ بقوة الضغط ـ عطايا الجسد الأنثوى ، وشجاعته معاً ! لقد جعل المثّال من « الثوب » وسيطاً . . يشف عن خريطة الجسد ، وعن عفته أيضاً [٥] ، كما يسجل بصْمة الرياح فى نفس الوقت .

وكما التزمت منحوتة « ساموتراس » بمفهوم عصرها فى « الكتلة والفراغ » ، والاحتفال بوسائط تعبيرية كالثياب ، ارتبطت منحوته « الخماسين » بمفهوم الكلاسيكية المصرية المُعارض . فاحتفظ « مختار » بكتلة صريحة . راسخة . متحدة . لا فرق فيها بين غطاء ، وجسد مغطى . ومن ثم كان لا مفر من مقاومة الإيحاءات الحسية المباشرة ، ورفعها إلى منطقة التأمل الذهنى . ذلك لأن « درجة » ارتباط « مختار » بمنهج يرفض العارض [٦] ، والوقتى قد وضعه ، دون شك ، فى موضع لا يخلو من الحرج . فهو عندما قرر أن يعبّر عن لحظة عاصفة ، وأن يجعل من الكتلة كياناً يتوتر بالفعل ، ورد الفعل . . كان عليه أن يتخطى حاجز سكونية المنحوتة الفرعونية ، وحاجز « التابو » الأخلاقى ، وأن يستلهم من انجازات الفن المعاصر ما يعينه على هذا ، وإن كان لابد من الاعتراف بأن « الخماسين » كان محاولة أولى للتمرد ـ شديد الحذر ـ على التزامه بأصول الكلاسيكية المصرية ، ولابد من الاعتراف ، أيضاً ، بأن تلك المنحوتة كانت أول نموذج مصرى معاصر للنحت التعبيرى .

تتفق الكلاسيكية المصرية ، والإغريقية ـ بل قل كل المذاهب قديمها وحديثها ـ على ثوابت مبدئية ، أبرزها مبدأ « الوحدة العضوية » . . تلك الوحدة المُكلفة بجمع شتات العناصر المتناقضة ، والتوفيق بينها ، ولقد كان التوفيق بين هذا الشتات ، فيما مضى ، أقل عسْراً منه الآن ، فالوحدة التى كان يتنظمهامنظور ثابت (والحديث هنا عن النحت) كان يتاح لها أن تتم

عبر انتقالات منطقية من كتلة إلى أخرى . لا تفاجىء العين . بمفاجآت جوهرية . . فنحن عندما نتطلع إلى « ساموتراس » من « الأمام » نتوقع - على وجه اليقين - عناصر الجسد من « الخلف » ، على النقيض من المنحوتة المعاصرة . . مثل منحوتة « زادكن » ، ومنحوتة « الوشاحى » ، فقد ترتب على تفتيت « المنظور . . تفتيت الطرق المعبّدة . المحفوظة . . للوصول بيسر - أو بمعنى أدق - بميكانيكة ، إلى « الوحدة العضوية » ، وبالتالى فقد كان على الفنان المعاصر اكتشاف إمكانات جديدة للوصول إلى مبدأ قديم ، ولم تكن الطرق الجديدة - التى يتميز بعضها بالتعقيد - للوصول إلى مبدأ قديم مجرد مباريات عبثية كالطريق إلى أذن « جحا » اليسرى عن طريق يده اليمنى أو العكس ! . . بل إن تلك المسالك كان لابد من اختراقها من أجل جوانب جديدة من الثراء التعبيرى ، والجمالى . وكانت « التكعيبية » (فى التصوير أولاً) أحد أبرز طرق الفن المعاصر فى تفتيت المنظور ثلاثى الأبعاد ، والبحث عن البعد الرابع ، أو الزاوية المختفية عن العين ، وبالتالى الخروج من دائرة السكون ، إلى الحركة . من الجمود عند زاوية نظر واحدة إلى الإنطلاق إلى كل الزوايا . . وجعلت من رحلة العين حول الشكل المجسّم فى الفراغ رحلة مع المفاجآت المنشّطة للحواس ، والذهن .

اختار « الوشاحى » لمنحوتته « وضعاً » مركّباً ، يذكرنا « باللحظة » المركّبة التى اختارها - كما سبق الإشارة - مبدع « ساموتراس » لتمثاله . . لكن فى حين عبّر المثّال الإغريقى عن اللحظة المشحونة بوحدة المنظور ، وواقعية النسب ، وواقعية ردود الأفعال . . تحرر « الوشاحى » - بمباركة مشروعية انجازات الفن الحديث - من كل هذا . . ومن ثم فعلى المتلقى المعاصر أن يتحرر بدوره من الربط الواقعى . السببى . بين اندفاع كتلة الغطاء ، أو الملاءة الطائرة من ناحية ، واندفاع كتلة الجسم ، وضغط الريح (المفترض) من ناحية أخرى . بل عليه أن ينسى - أصلاً - مشابهتها مع الواقع . . أو يستخرج منها ترتيباً لأحداث لم تقع فى الواقع أو فى الخيال ! . . فيتصور أن هذا الغطاء (كان) يغطى جسد المرأة/التمثال . . ثم طار ، وأن الذى طيّره هو « الهواء » العنيف ، الذى تسبب فيه اندفاع المرأة ! . لينس المتلقى هذا تماماً . ويركز فقط على « الكيفية » التى تشكلت بها المنحوتة . وإذا كان لكل عمل فنى (شفرته) ، فإنه يمكن بتحليل شفرة « استشراف » أن نكتشف أننا أمام محاولة لتقديم إضافة على مستوى الشكل ، وعلى مستوى الأفكار والقضايا التى تشغل الفنانين المصريين والعرب مثل : (الاتباع ، والابتداع - الأصالة والمعاصرة - الموروث والوافد - المحلية والعالمية . .) إلى آخر تلك الصياغات .

إن المتأمل لتمثال « الوشاحى » يكتشف أنه اختار طريقاً مغايراً لطريق « مختار » ، ففى الوقت الذى « استعار » فيه « مختار » اسلوباً لا يتسق مع الفرض التعبيرى . . كان « الوشاحى » أكثر مرونة ، فلم يُطبِّق حَرْفيَةَ الكلاسيكية المصرية ، وحاول - فى نفس الوقت - تمصير [٧] الاسلوب التكعيبى ، فاستعان بالمسطحات العريضة . السلسة . . التى حفلت بها الكلاسيكية المصرية ، كما احتفظ بانسيابية ، واستمرارية ونقاء الخطوط الخارجية . تلك الخطوط التى رسمت حدوداً واضحة ، وأنيقة للكتلة والفراغ المحيط بها ، أو داخلها . وجاءت كتلة .

كتلة نحتية/إنسانية جديدة ، لا شبيه لها فى الواقع . توحى ولا تصرّح . تستجمع أجزاءها من الطير ، والحيوان ، والحشرات ، ومن ذكر الإنسان وأنثاه ، بل ومن تضاريس الأرض الصحراوية .

O

إن أول ما يلفت النظر هى تلك « الكتلة » الطائرة - التى يُفترض أنها تمثل غطاء المرأة - وهى لا تماثل جناح « ساموتراس » الذى يبرّر الهبوط الأمن على مقدمة السفينة ، فاندفاعها ليس رد فعل ميكانيكى لاندفاع كتلة المرأة إلى الأمام بل العكس . والواقع أن كتلة المرأة لا تندفع باستقامة نحو الأمام ، بل تجمع بين الاندفاع ، والسكون ، الاندفاع إلى أكثر من أتجاه ، والسكون المتشبث بركائز ثابتة . الاندفاع العنيف . المضطرب . والسكون المشحون . القلق !

O

الغريب فى الأمر أن كثيراً من الفنانين الذين التقيت بهم فى ذلك المعرض ، وأكثرهم ينتهج نهجاً معاصراً فى الإبداع . . تركزّت اعتراضاتهم فى نقطة رئيسية هى كوْن الكتلة الطائرة ليست رد فعل (واقعى) للوجهة التى اندفع إليها جسد المرأة !

O

إن الكتلة الطائرة - التى برّزت فى تقديرى ، وجود التمثال - قد شغلها الفنان من الأمام ، ومن الخلف بكل ما يمنحها القوة ، والسيطرة على الحيز الذى تشغله يخترقها فراغان . يلطّفان من ثقل الكتلة ، ويشكلان نقطتىْ إشارة ، يلتف حول الفراغ الأول - الرئيسى - على الجانب الأيسر للمشاهد من الأمام - خطان . يمتد أعلاهما . . طويلاً . متصلاً . مندفعاً . . حتى وصل إلى صدر المرأة قام بتكوينه ، بينما يلتف الخط الآخر التفافة بارعة . . مكوناً فى نهاية رحلته الساق اليمنى . وعند تأمل الفراغ الأول نستشعر إيحاء بشكل عين . يؤكده شكل أنف ، وفم صارخ فى نهاية الكتلة . . غير أن الفنان اعترف بأن هذا الشكل كان محض مصادفة . أمّا نفس الكتلة الطائرة - من الخلف - فإنها تواجهنا بتضاريس وعرة ، لا تسمح بنفس القدر السابق من الإنسيابية ، والاسترسال ، وهى بهذا الاختلاف تقدم لنا وجهاً جديداً لم نتكهن به . إن هذا الوجه الآخر يجمع بين عناصر متنوعة ، ارتفاعات وانخفاضات متباينة ، يفصل بينها حدود خطّية واضحة . وتجمع كتل النحت البارز تلك - أو تكاد تقترب من روح النحت البارز - بين تضاريس الصحراء ، وأجنحة الوطاويط ، ولقد شاهد فيها البعض أجنحة للجراد أيضاً . . وربما كان الفنان برئياً . . فلم يعمد إلى تلك الإيماءات ، لكن مهما كان الأمر فالأكيد أنه عمد كل العمد إلى ابتكار كيان نحتى واحد ، يجمع بين شتات مختارة أكثرها ، فضلاً عن عامل المصادفة المشروعة ! . . وهو فى طريقة إلى تكوين هذا الكيان النحتى - أو تلك المرأة/الأسطورة التى تجمع كل الصفات - لا يستطيع إلا أن يحدث تحولات فى أجزائها المختارة لتتسق مع بناء لا يلفظها لكونها غريبة عنه ، وخلق علاقات متبادلة ، ومتوازنة بين المشخص ، والمجرد من العناصر ، وذلك بتشخيص المجرد ، وتجريد المشخص . .

فأصبح انتماء « المرأة » إلى البناء النحتى الرمزى أكثر من انتمائها إلى ملامح واقعية للمرأة ، ولو حكمنا عليها من الظاهر لتساءلنا فى شك : أهى امرأة حقاً أم رجل ؟! . . فإذا انصرفنا إلى الكائنات المجردة . الطائرة . فإننا نشاهد على الجانبين . . . بصمات لكائنات حية ، وطبيعية . تجمع فى طياتها صرخات .

O

كما نعلّم طريقاً بشجرة ، أو بيت ، فإننى أتمسك - مؤقتاً - بواحد من الاسقاطات . . أعنى الوجه الصارخ فى طرف كتلة الملاءة ! . . ذلك الطرف الذى يجذب جسد المرأة جذباً ، وإن لم تستجب بنفس درجة استجابة (ساموتراس) للرياح وظهر أن لديها من القوة ، والصمود ما مكنها ليس فقط من مقاومة هذا الوجه الصارخ وكتلة الطائرة ، بل أيضاً من الوقوف متأملة . متطلعة . فى سكون . . خطراً بعيداً قادماً . . !. غير أنه أدرك أن هذا السكون الذى تفرضه حالة التأمل ، والتطلع قد يكسر الإيقاع الدينامى للتمثال ، فأنشأ علاجات ذكية بين الخطوط الهندسية المستقيمة ، والمنحنية ، والمسطحات الحادة ، وتَحف من كتلتى الذراعين . . ليجعلنا نشعر أننا أمام وحدة من الخطوط الحيّة ، والحادة . . تقطع الفراغ قطعاً ، وتشكل مع فراغ الساقين ، وفراغى الكتلة الطائرة رباعية تربط كل أطراف التمثال . إن الفراغات مرسومة بعناية ، وتكشف عن ميل إلى أناقة الكلاسيكية

المصرية ، ولقد دفعه هذا - فى تقديرى - إلى أن يؤنق الشحنة التعبيرية أو يجمّلها ، على النقيض - مثلاً - من منحوتة « زادكن »العنيفة .

وإذا كان « الفراغ » فى المنحوتة الكلاسيكية يقوم - بشكل عام - بدور وصفى . . بمعنى تحديد كتلة مشخصّة ، فإن الفراغ فى المنحوتة المعاصرة يقوم بأكثر من دور ، وفى منحوتة « الوشاحى » - مثلاً - يقوم بالإضافة إلى رسم الحدود الخارجية (الوصفية) ، برسم فراغات داخلية تسمح بتحزيم مجمل عناصر التصميم ، كما تسهم برسم كتل فراغية معبّرة ، وتشكيل بعض ملامح الهئية الإنسانية ، كشكل العينين ، اللتين تبدوان فى حالة حركة ، وتغير كلما تغيرت درجة الإضاءة الساقطة عليها من أعلا ، وكلما تبدل موقع المتلقى أيضاً . ويتفاوت « الفراغ » من الرقة إلى الحدة ، فإذا كانت العينان تتخلقان فى رفق ، فالفجوة الممتدة فى استقامة من أسفل الصدر حتى نهاية الظهر ، تبدو قاسية ، وحاسمة . تنقل الضوء من الجانبين بلا مواربة ، ولا التواء . . وقد زاد التجويف حدة مسطحا الصدر ، اللذان يتماسّان فى قمة هرمية . تساءلت وأنا أتأمل هذا التجويف الحاد : هل هو حاد بسبب استقامته ، أم لكونه بؤرة ، ومحوراً لقوى رئيسية من الخطوط الدوامية ؟ . . لكن . . أيّاً كانت الأسباب فإن إلغاءه يسبب ارتباكاً شديداً ونفياً لمركز من أهم مراكز القوى فى التمثال ، وكان لابد من الاحتشاد لتقوية الترابط بين الكتلة الطائرة - أو البطل الحقيقى - والكتلة المشخّصة التى تميل ، وتقترب من التلخيص التجريدى ، بينما لم يعان نفس المعاناة فى الزاوية الخلفية ، حيث اختفت المرأة أو كادت ، ولم يظهر منها بوضوح إلا ما يشبه قاعدة التمثال ، ومن ثم لم تجد الكتلة الطائرة أمامها أى عائق وهى تندفع فى طريقها صوب الأرض . لم أتساءل وأنا التقى بالوجه الخلفى للتمثال إن كان ما أراه ملاءة ، أو جناحاً لكيان إنسانى مخفى ، بل ما أثارنى هو ذلك الاندفاع المثير فى الفراغ . تلك الصرخة المعترضة . . التى تثير الكامن فى النفس ، وتحرك الراكد منها . . ونكتشف أن الحرص على الأناقة لم يخف الاضطراب الداخلى ، وحدّة المشاعر بل شذّبه ، ولطفّه ، فهو لا يريد أن ننسى أننا أمام عمل فنى . ممتع ، متقن بفخامة البوليستر ، ومقياسه ٧٠ × ١٧٠ × ١٠٠ سم !!

[الخلاصة]

١ ـ إن الفنان المصرى المعاصر فى موقف حضارى حرج ، فهو لم يوجد فى سياق ثقافى متصل - شأن زميله الأوربى - بل وُجد بعد سلسلة طويلة من الانقطاعات ، فلم يُتح للكلاسيكية المصرية أن تنمو نموها الطبيعى مثل الكلاسيكية الإغريقية ، التى تنوعت عبر رحلتها الطويلة ، وتقبلت تحولات فى بنيتها ، وكان هذا - كما قلت - طبيعياً ، وبمعنى آخر ، داخلياً . أمّا الإضافات الخارجية التى عضّدت النموذج الأوربى فقد جاءته عبر اختراقه قارات العالم . (فعندما استهلك الفنان الأوربى المعاصر انجازات عصر النهضة اخترق قارات العالم لاكتشاف إمكانات جمالية ، وتعبيرية جديدة[٨] ويختلف هذا . . فى الدوافع ، والنتائج - عند المقارنة - مع ذلك الامتزاج ، أو بمعنى أدق « التكييف » الذى حدث فى الاسكندرية القديمة بين ملامح من الفن الإغريقى والرومانى والكلاسيكية المصرية .

٢ ـ كما أنه لا يُتصور أن يستعير الفنان الأوربى الآن ، منهج - قناع - الكلاسيكية الإغريقية ، فمن غير المعقول ، أيضاً ، أن يلوذ الفنان المصرى المعاصر بالقناع الفرعونى . ولقد أدرك « مختار » - كما تدل على ذلك منحوتة الخماسين - صعوبة الاستمرار فى الاختفاء خلف القناع الفرعونى ، فأعلن قدراً من التمرد المحسوب ، والكاشف فى نفس الوقت عن قصور الإضافة - من الداخل - إلى إرث قديم ، ولقد كان الخطأ الذى وقع فيه معظم الفنانين بما فيهم الرائد « مختار » قبل الخماسين على الأقل - هو تفريغ « الزمن » الفاصل بين الأصل القديم ، والاستعارة المعاصرة من أى دلالة ، وكان التواصل لا يعنى سوى الاستعانة بنفس الوسائط الفنية القديمة . . ولا بأس من استعارة الملامح الخارجية أيضاً ! . .

ولأن مصر قد أتيح لها ثلاثة مدارس فنية ، أو ثلاثة وجوه : الفرعونى . القبطى الإسلامى . فمن الممكن - من وجهة النظر تلك - تطبيق منهج « الانقضاض » على أى منها ، ولا مانع من الانقضاض عليها جميعاً رغم ما بينها من تفاوت حاد . ودخلت فى الخط مؤسسات نفعية ، فغلبّت الثقافة البترولية - على سبيل المثال - الزخرفة الإسلامية ، والحرف العربى دون ما عداها من (استعارات) .

٣ ـ ولأن من المستحيل حشو المساحة الزمنية الفاصلة بين فنان القرن العشرين المصرى وإرثه الفنى ، بأحداث تاريخية مغايرة (كانت تتيح - لو حدثت - حيوات متنامية ، ومتصلة) لأن من المستحيل ذلك ، فليس أمام الفنان المصرى المعاصر سوى (استلهام) جوهر الكلاسيكية المصرية ، باعتبارها النبع الأم ، الذى أضفى على المدرسة القبطية ، والاسلامية بعضاً من ملامحه . وهذا « المشترك » هو الميل إلى البناء ، والاحتفال بالنقاء الخطّى ، واختزال الزخرفة ، والتمسك بـ « التابو » الأخلاقى ، الذى يحول دون حوشية التعبير . ولقد كانت الكلاسيكية المصرية ملهمة للفنان الأوربى المعاصر ، وقد « أسهم » وجودها فى ابتكار بعض أساليب الفن المعاصر ، كالاسلوب التكعيبى - مثلاً . لهذا نجح « الوشاحى » - فى تقديرى - فى استلهامه ذلك « المشترك » ، مع تمصير الاسلوب التكعيبى ، وقدم بذلك عملا نحتياً ، أعدّه نموذجاً فى تحقيق معادلة صعبة ، هى كيف « يلتقط » الفنان هذا « المشترك » . الدائم المتصل ، وأن يستنطقه لغة معاصرة .

---

[١] يُظن أن هذا التمثال المجنّح ، الذى يمثل الإلهة « ينكى » قد أقيم تكريماً لنصر رودس ، وروما ، وبرجامون على ملك سوريا (أنطيوكوس الثالث) فى القرن الثالث قبل الميلاد ، وكان التمثال يرتفع فوق مقدمة سفينة ، على قمة مجمّع من المبانى يضم معبداً ، ومسرحاً . والتمثال موجود حالياً بمتحف اللوفر ، ومصنوع أصلا من الرخام .

[٢] أوسيب زادكن ، ويوقع .O (ZADKINE) ولد عام ١٨٩٠ فى سمولنك بروسيا ، وانتقل إلى انجلترا قبل أن يستقر فى باريس منذ عام ١٩٠٩ ، وكانت « التكعيبية » قد أبدعت ، وتبناها فى منحوتاته . اتسم اسلوبه بالمذاق التعبيرى اللاذع . وهذا التمثال من أشهر تماثيله ، وهو مقام حالياً بميدان بـ « روتردام » وموجود من التمثال نسخ فى أماكن متفرقة ، منها متحفة الخاص بباريس .

[٣] إننى أستخدم مصطلح الكلاسيكية رغم ما يكتنفه من غموض عند تطبيقة على منحوتات الدولة القديمة ، والوسطى والحديثة المتباينة ، وكان الأصح أن أصفها بالفرعونية ، غير أننى فضلت مصطلح الكلاسية للتذكير بنقطة بدء كان علينا أن نطورها شأن الفنان الأوربى ، غير أننا لم نفعل .

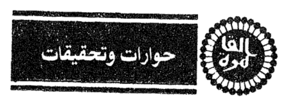
[٤] الحرية تقود الشعب عنوان لوحة شهيرة لديلاكروا - موجودة بمتحف اللوفر .

هامش [٥] يتجمع جزء من الثوب فى منطقة العفّة ، فيخفيها بلا تكلف

هامش [٦] إن موضوعات الحياة اليومية التى ظهرت فى الفن الفرعونى اتّخذت طابعاً طقسياً ، حتى عند تناوله موضوعات مثل صيد الأسماك ، وتسمين الماشية الخ ، فإن تغير الموضوع لم يحرّف من جوهر الأساسى التصميمى للفن الفرعونى .

هامش [٧] أرجو ألا تفهم كلمة « تمصير » على نحو خاطىء ، فأنا أسوقها فى خط مواز مع فرْنسة الرسوم اليابانية ، والأقنعة الافريقية . كان من نتيجة تلك الفرنسة فى المرة الأولى الأسلوب « التأثرى » ، و « الثانية » الأسلوب « التكعيبى » .

هامش [٨] واقعية بلا ضفاف - روجية جارودى - ترجمة حليم طوسون (اقتبست الفكرة لا الصياغة) ◆





حوار مع دكتور يوسف عز الدين عيسى

محمد الجمل

– هل هناك حالة من النكوص فى الشعر المصرى بعد جيل صلاح عبد الصبور ؟ أين تضع الشعراء الشبان على خريطة الحركة الشعرية المعاصرة ؟ وإذا كانت هناك درجة من القصور فكيف تفسرها إزاء تميزنا بالخيال الواسع والعاطفة الجياشة ؟

● قبل كل شىء ، لست أدرى على أى أساس علمى فرضت أن الله قد ميزنا نحن المصريين عن غيرنا من البشر بالخيال الواسع والعاطفة الجياشة ، فهناك من الدلائل ما تشير إلى تمتع عديد من بنى آدم فى جميع انحاء العالم بهاتين الصفتين منذ تاريخ موغل فى القدم . والخيال الواسع والعاطفة الجياشة غير كافيين وحدهما لتكوين شاعر عظيم ، اذ لا بد من توافر الموهبة الشعرية . ومن أصحاب الخيال الخصب والعاطفة المشبوبة من كبار الروائيين ومؤلفى المسرحيات من لا يستطيع نظم بيت واحد من الشعر . كما قد يوجد من فحول الشعراء من يفتقد القدرة على تأليف القصة أو الرواية أو المسرحية ، فكل لون من ألوان الإبداع الأدبى يحتاج إلى موهبة خاصة . وقد يجمع بعض ذوى الخيال الخصب بين ألوان الإبداع الأدبى من شعر وقصة ومسرحية ورواية ، ولكن أمثال هؤلاء قلة نادرة الوجود .

والشعراء الذين قرأت لهم او استمعت الى اشعارهم فى مصر ازداد عددهم عما كان فى عهد صلاح عبد الصبور ، وعندما يزداد العدد يصبح تذكر اسمائهم فوق طاقة أية ذاكرة مهما كانت قدرتها على الاستيعاب . وعندنا الآن من الشعراء المجيدين أضعاف ما كان لدينا فى عصر شوقى وحافظ ، ولكن شوقى وحافظ وعزيز اباظة وصلاح عبد الصبور وغيرهم من نبغاء الشعراء عندما ظهروا لم تكن الساحة مزدحمة بالشعراء كما هى الآن . وأنا أقرأ فى الصحف واسمع من الراديو أشعارا رائعة لأشخاص لم يسبق لى قراءة أو سماع اسمائهم ، منهم من يكتب الشعر العمودى ومنهم من يكتب الشعر الحديث فى أعلى مستوياتها . وهناك من نبغاء الشعراء من يكتبون الشعر سرًا ولا يجهرون به إلا لخاصة الأصدقاء ، ففى إحدى الجلسات مع توفيق الحكيم ونجيب محفوظ منذ سنوات سمعت شعرا من الدكتور محمد صلاح الدين ، الذى كان وزيرا للخارجية قبل الثورة ، لا يقل روعة عن شعر أبى العلاء المعرى أو ابن الرومى والبحترى وأحمد شوقى . ولقد ظل عزيز اباظة ينظم الشعر سرًا سنوات عديدة قبل ان يفكر فى اخراجه من ادراج مكتبه ونشره فى ديوان . فأرض مصر خصبة بنبغائها فى شتى المجالات على الرغم من الظروف بالغة القسوة التى يعيش فيها معظم المبدعين فى هذه الأيام الصعبة ، وذلك فى حد ذاته من سمات العبقرية ، وحافظ ابراهيم الذى كانوا يحشرونه فى زمرة الفقراء والبائسين اذا قورن بمعظم شعرائنا فى عصرنا هذا يبدو وكأنه من اصحاب الملايين السعداء ، فالأزمة الآن عندنا ليست فى الشعر نفسه بقدر ما هى فى المناخ الذى يعيش فيه الشاعر ووسائل توصيل الشعر الى عشاقه ومتذوقيه . وفى عصر شوقى لم يكن عندنا من يكتب الدراما الشعرية سواه ، ثم ظهر بعد ذلك عزيز اباظة ، وبعد سنوات عديدة ظهر لنا عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور . وعندنا الآن شعراء عديدون يكتبون الدراما الشعرية من أمثال فاروق جويدة وأحمد سويلم وأنس داود وأحمد السمرة وغيرهم .

أما مكان الشعراء الشبان على خريطة الحركة الشعرية المعاصرة فلقد أتاحت لى الأمسيات الشعرية التى كانت تقيمها كلية العلوم بجامعة الاسكندرية وقصر ثقافة الحرية اكتشاف عدد ضخم من الشعراء الشبان الواعدين لو أمكنهم التخلص من الغموض الشديد الذى يشوب أشعار بعضهم فيجعل فهمها بالغ الصعوبة أو شبه مستحيل ويصبح معناه فى بطن الشاعر ، كما يقال . وقليل من الغموض فى الأعمال الإبداعية الذى ينشط الذهن ويحثّ على التفكير والتأمل قد يضفى على العمل روعة وجمالا . ولكن إذا ازداد الغموض حتى يستحيل توصيل المعنى الذى يرغب الشاعر فى تجسيده وتصويره ، فعند ذلك يفقد الإبداع رسالته ويصبح كبطارية مشحونة

بالكهرباء يعوزها السلك الذى يوصلها إلى المصباح ليضيء ، فالأدب بمعناه الواسع ، شعرا أو نثرا ، هو القدرة على التعبير والتوصيل ، فإذا حال غموضه دون توصيله الى المتلقى ، انعدمت جدواه وأصبح وكأنه لم يكن .

ولا يمكننى تخيل الصورة التى كان من الممكن أن يكون عليها الشعر الآن فى مصر لو كان المناخ العام الذى يعيش فيه المبدع أكثر بهجة وأقل قسوة كما كانت الحال فى عصر أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وخليل مطران وعلى محمود طه وغيرهم ، إذ ان الفن بجميع صوره فى أى مجتمع يتأثر بالبيئة النفسية والاجتماعية والاقتصادية ويؤثر فيها فى الوقت ذاته .

وإذا كان هناك بعض القصور يُخيل إلىَّ أنه راجع الى عدم اهتمام الشعراء الشبان باستيعاب التراث والالمام به الماماً كافياً كما كانت الحال فيما مضى . وأذكر أننا فى المدرسة الثانوية كنا نقضى معظم فسحة الظهيرة فى تطارح الأشعار قديمها وحديثها ، وكذلك كنا نقضى فى جلساتنا فى أثناء الأجازة الصيفيفة ، فكم طالب فى الثانوى يفعل ذلك الآن ؟

- يرى البعض أن المسرح العربى منذ السبعينات مازال يعانى من حالة ركود لم ينهض منها فى حين قدمت الرواية انجازات لا شك فيها . لماذا الرواية وليس المسرح الآن ؟ هل هناك إرهاصات بحركة مسرحية واعدة ؟

● يختلف المسرح عن الرواية فى مسألة جوهرية ، فالرواية تكتب لتقرأ فى حين ان المسرحية فى معظم الأحيان تكتب لتشاهد فوق خشبة مسرح . فالمسرح يخاطب قاعدة جماهيرية عريضة هى التى تموله عن طريق شباك التذاكر . فإذا حدث اختلاف فى نوعية المسرحيات سواء بالارتفاع أو الهبوط فالسبب فى ذلك هو اختلاف نوعية الجمهور الذى يكتب له المؤلف . والمسرح بقطاعيه الخاص والعام على السواء يهمه إقبال الجماهير ، فهذا فضلا عن العائد المادى المجزى فى حالة ازدياد عدد المشاهدين ، فإن الروح المعنوية للممثلين ترتفع أو تنخفض تبعا لامتلاء المسرح أو خلوه من المشاهدين ، ولذا فإن نوعية جمهور المسرح هى التى تحدد مستوى ما يعرض فوق خشبته . ولقد لاحظنا فى السنوات الأخيرة ما يشبه الانقلاب بالنسبة لرواد المسرح فى مصر حيث ظهرت نوعية جديدة تمتلك المال الوفير الذى يسمح لها بارتياد المسارح ، التى أصبحت باهظة النفقات ، ولكنها تفتقر الى النضج الذهنى والعمق الثقافى والتذوق الفنى ، فأصبح القائمون على المسرح حريصين على ارضاء هذه الطبقة الجديدة واسقطوا من حسابهم الجمهور المتذوق للأعمال الفنية ذات المستوى الجيد بعد أن أصبحت حالته المالية المتدهورة لا تقوى على الصمود أمام الارتفاع المطرد لأسعار التذاكر . أما الرواية فى مستواها الجيد فلا يقرؤها سوى الطبقة المتعلمة المثقفة ولذا لا يوجد ما يدعو الى هبوط مستواها ، ولو أن توزيعها ربما يكون قد هبط أيضا نتيجة لارتفاع سعر الكتاب وابتلاع التليفزيون لأوقات الفراغ المتاحة للقراءة . وينبغى ألاّ ننسى ان الدراما التليفزيونية تعتبر تطويرا للدراما المسرحية .

وسوف يعود المسرح الجيد الى سابق ازدهاره عندما تتحسن الأحوال المادية للموظفين الذين يمثلون الواجهة المشرقة للدولة والتى كانت تمثل غالبية رواد المسرح .

وهناك سبب آخر على جانب عظيم من الأهمية لتدهور المسرحية وازدهار الراوية ، وهو الرقابة الصارمة على كل ما يعرض على خشبة المسرح أو من خلال شاشة التليفزيون من الأعمال الدرامية وكثرة الممنوعات التى تقيد حرية فكر المؤلف المسرحى أو التليفزيونى فى حين أن حرية الفكر فى مجال الرواية مكفولة فى مصر ولا قيود عليها على الإطلاق سوى ضمير كاتبها ، ولا شك ان حرية الفكر شرط أساسى لإزدهار العمل الإبداعى وارتفاع مستواه . والمؤلف الانجليزى « هنرى فيلدنج » الذى عاش فى القرن الثامن عشر ، مؤلف روايتى « توم جونز » و« جوزيف إندروز » بدأ حياته مؤلفا مسرحيا اضطر الى هجر المسرح والاتجاه نحو الرواية عندما ضاق بالقيود التى كانت تفرضها الرقابة فى ذلك الوقت على المؤلفات المسرحية . ومما هو جدير بالذكر أن الكاتب الانجليزى « سمرست موم » اعتبر رواية « توم جونز » لفيلدنج ضمن أعظم عشر روايات فى العالم .

ومشكلة المسرحية الجيدة ليست محلية ، فالمسرحية ذات المستوى الجيد نادرة على المستوى العالمى ، فلقد يحتاج المرء إلى قراءة عشرات المسرحيات حتى يظفر بواحدة لا يأسف على الوقت الذى أهدر فى قراءتها . وفى اثناء الفترة الطويلة التى أمضيتها رائدا للجنة الفنية والثقافية بجامعة الاسكندرية كانت أكبر مشكلة تواجهنى هى العثور على مسرحية عالية ترقى إلى مستوى المسابقة بين الجامعات المصرية .

- شهدت السنوات القليلة الماضية حركة ترجمة لأعمال بعض أدباء الستينات الى اللغات الأوروبية ، هل يمكنك اعتبار هذه الظاهرة بالنسبة للأدب المصرى استمراراً لما يعرف بعالمية الأدب ؟ وهل الأعمال التى ترجمت تعبر عن حقيقة الإبداع الأدبى فى هذه الحقبة ؟

● الترجمات التى تمت لأعمال بعض الادباء المصريين حتى الآن لا تحقق ما نتمناه لها من الانتشار الجماهيرى على المستوى العالمى إذ يعوزها الدعاية الكافية التى تلفت اليها الأنظار لتنطلق خارج النطاق الأكاديمى الضيق الذى تظل محصورة فيه . وإذا كانت الدعاية للكتب الجيدة التى تخرج من مطابعنا داخل حدود بلادنا ضئيلة للغاية أو لا وجود لها على الإطلاق فكيف نطمع فى انتشارها خارج حدود المكان والزمان ؟ ان عديدا من كتب كبار كتابنا لا تجد من النقاد من يلفت اليها الأنظار عند ظهورها . ولولا زياراتى المتعددة للمكتبات لما عرفت معظم كتب مشاهير كتابنا ، فما بالك بمن هم أقل منهم شهرة ؟ ولو حرص التليفزيون عندنا على الإعلان عن كتاب من الكتب الجديدة المهمة فى الفترات التى تخلو من أية إذاعة بين فقرات البرامج بدلا من وضع لافتة مكتوب عليها « القناة ١ » او « القناة ٢ » ، على ان تكون هذه الإعلانات بلا مقابل خدمة للثقافة ، لأمكن للتليفزين أن يسهم إسهاما مؤثرا فى تعريف الجماهير بعدد كبير من الكتب الجيدة دون أن يخسر شيئا ، بل سوف يستفيد بالقضاء على الملل الذى يشعر به المشاهد لبقاء لافتة خالية من مضمون لمدة قد تطول حتى ينفد صبره .

ولقد سبق أن طالبت بإنشاء إدارة بوزارة الثقافة مهمتها انتقاء الأعمال الإبداعية الممتازة وترجمتها إلى اللغة الانجليزية تبعا لبرنامج مخطط ، ولقد اخترت اللغة الإنجليزية لأنها اوسع اللغات الأجنبية انتشاراً ، كما تتولى هذه اللجنة فى الوقت ذاته العمل على ترجمة الأعمال الإبداعية العالمية الممتازة الى اللغة العربية .

ولكى يصبح أدبنا عالميا لا يكفى توافر المستوى الممتاز ، بل لا بد من وجود عوامل أخرى تلفت اليه الأنظار ، وهذه العوامل

■ الأزمة ليست عندنا فى الشعر نفسه ، بقدر ما هى فى المناخ ، الذى يعيش فيه الشاعر .

■ بعض القصور راجع الى عدم اهتمام الأدباء الشبان باستيعاب التراث والالمام به .

قد تكون مفتعلة كما يحدث عند الإعلان عن بعض السلع بالإلحاح والتكرار ، وقد تكون عوامل طبيعية كما يحدث عندما يفوز أحد الكتاب المغمورين فى دولة من العالم الثالث بجائزة نوبل فيكون هذا سببا فى لفت الأنظار اليه فى جميع انحاء العالم ويبدأ الاهتمام بقراءة مؤلفاته .

ومما لا شك فيه ان بعض ما تمت ترجمته الى اللغات الأجنبية من الأعمال الإبداعية المصرية لم يقع عليه الاختيار نتيجة تخطيط شامل وتقييم دقيق لكل ما أخرجته مطابعنا ، ولذا فهو لا يعبر عن حقيقة الإبداع الأدبى فى أية حقبة فى حياتنا ، ويخيل إلىّ ان الأمر سيظل كذلك حتى يوم القيامة .

ومؤلفو الدول المتقدمة أسعد حظا من مؤلفى الدول المتخلفة ، إذ ان معظم النقاد والمترجمين فى الدول المتخلفة على اتصال دائم بالمؤلفات الأجنبية ، أما النقاد والمترجمون فى الدول المتقدمة فيحتاجون إلى من يحيط علمهم بمؤلفاتنا التى لا يعلمون عنها شيئا ، ولا شك ان نظرة العالم المتحضر الى مؤلفى الدول المتخلفة يشوبها حكم مسبق ظالم بأن مثل هذه الدول لا ينتظر من مؤلفيها أعمالا عظيمة رفيعة المستوى ، وهذا تفكير خاطىء للأسلوب العلمى فى الحكم على الأشياء . إذ توجد فى بعض دول العالم الثالث اعمال إبداعية أعلى مستوى من مؤلفات عديدة من مؤلفى الدول المتقدمة الذين حصلوا على جائزة نوبل فى الأدب . ويبدو أن المبدعين العباقرة الذى شاء قدرهم ان يولدوا ويعيشوا فى دولة متخلفة تطاردهم هذه اللعنة ، فلا ينظر اليهم من خلال أعمالهم الإبداعية ، بل من خلال الدول التى ينتمون اليها .

- هذا الحديث يقودنا الى التحدث عن جائزة نوبل ، إذ يتأرجح موقف المثقفين من هذه الجائزة بين رغبتهم فى الحصول عليها وبين هجومهم عليها باعتبارها تحابى الصهيونية وتنحاز لكتاب الغرب . هل يمكن ان نبلور موقفا متسقا منها ؟ وما هو تقييمكم الحقيقى لهذه الجائزة ؟

● كل مبدع فى جميع انحاء الدنيا يسعد عندما يحظى عمل من أعماله بما يستحقه أو ما لا يستحقه من تقدير وإعجاب ، فهذه غريزة بشرية لا نستطيع الغاءها ، ومن يهاجم جائزة نوبل أو غيرها من الجوائز الكبرى سيكون أسعد انسان لو حصل هو عليها أو فاز بها من يهمه أمره ، ولكن الشىء الذى تنبغى معرفته هو أنه ليس بالضرورة ان يكون كل من حصل عليها أفضل من الذين لم يفوزوا بها .

بدأت هذه الجائزة عام ١٩٠١ وأوصى منشئها « الفريد نوبل » أن تمنح لأى فرد من البشر يقدم للبشرية عطاء متميزا فى مجال الإبداع الأدبى أو العلمى أو يخدم السلام بأية صورة من الصور دون أن يكون للدين أو اللون أو الوطن الذى ينتمى إليه أى تأثير على استحقاقه للجائزة ، فهى تمنح لمن يستحقها بصفته انسان متميز من بنى آدم بصرف النظر عن أى اعتبار آخر . ولكن على الرغم من هذه المبادىء الإنسانية التى نص عليها نوبل فى وصيته فإننى اعتقد ان العدالة المطلقة بالنسبة هذه الجائزة أو لغيرها من الجوائز أمر شبه مستحيل ، فأعضاء الأكاديمية السويدية الذين يصدرون أحكامهم بشكل قاطع لا يقبل الاستئناف أو النقض بشر كأى بشر ، والبشر مختلفون فى ميولهم المزاجية والفنية وتقديرهم لقيمة الأشياء . والأعمال الرائعة قد لا تروق لبعض الناس نتيجة لتكوينهم الفكرى والفنى فيبخسونها حقها ، وقد يرفع البعض الآخر أعمالا لا تحظى بإعجاب الآخرين ، هذا إذا فرضنا أن المحكمين بذلوا جهدا فى دراسة وفحص وتقييم الأعمال التى اؤ تمنوا على تقييمها . وإذا كان رجال القضاء وهم يفصلون فى القضايا على أسس قانونية محددة قد يخطئون فى أحكامهم مما دعا إلى منح المتهم فرصة إعادة المحاكمة امام محاكم الاستئناف ، ثم فرصة أخرى بعد ذلك امام محكمة النقض ، فإن من يحكمون على الأعمال الإبداعية يكونون أكثر تعرضا للخطأ حتى ولو بذلوا كل جهدهم للالتزام بالعدالة المطلقة الموضوعية ، وهذا قانون عام يسرى على كل ما يخضع للتقييم البشرى فى أية دولة من الدول فى مجال الأعمال الأدبية والفنية على الأخص ، فموضوع الإنشاء قد يمنحه أحد المعلمين الدرجة النهائية وقد لا يروق لمعلم آخر فيمنحه صفرا ، اذ لا توجد ضوابط دقيقة فى التقييم الأدبى . وهذا الاختلاف البشرى نجده ايضا فى النقاد ، فقد يرفع أحد النقاد عملا أدبيا الى عنان السماء ويخسف به الأرض ناقد آخر .

ولا شك ان عوامل أخرى كثيرة تتدخل لتقرير حصول أى مبدع على جائزة نوبل ، أهمها ضرورة وصول العمل الإبداعى الى اعضاء الأكاديمية السويدية مترجما الى احدى اللغات الأربع : السويدية أو الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية ، ومما لا شك فيه ان اعمالا كثيرة لم تتح لها فرصة الترجمة الى احدى هذه اللغات قد تكون ارفع مستوى من الأعمال التى فازت بالجائزة . واذا حدث وفاز بالجائزة واحد من الدول المتخلفة فإن هذا الأديب فى معظم الأحيان يكون ممن أمضوا فترة طويلة من حياتهم فى احدى دول العالم الأول أو يكتب أعماله بلغة من اللغات الأربع المحظوظة . فطاغور الهندى الذى حصل عليها كان يكتب باللغة الانجليزية ، وماركيز الكولومبى عاش معظم فترة ابداعه خارج حدود كولومبيا متنقلا بين دول أوروبا ، والنيجيرى « سوينكا » الذى فاز بها عام ١٩٨٦ يعيش فى لندن مديرا ظهره لوطنه نيجيريا ويكتب مسرحياته باللغة الانجليزية . والكاتب اليونانى العظيم كازانتزاكيس كان ينقصه صوت واحد ليحصل على الجائزة ، وواحد من الذين لم يمنحوه صوتهم من اعضاء الاكاديمية قال إنه من غير المعقول أن يوجد فى اليونان أدب عظيم فى الوقت الحاضر ، ولم يكن هذا العضو قد قرأ أية رواية من روايات كازانتزاكيس مؤلف روايات « الحرية والموت » و« زوربا اليونانى » و« المسيح يصلب من جديد » وغيرها .

وأية جائزة من الجوائز الكبرى اذا افتقدت العدالة المطلقة أصبح ضررها أكثر من نفعها وفقدت قيمتها والهدف الذى انشئت من أجله ، فهى فى هذه الحالة اذا أسعدت شخصا واحدا فى اى عام من الأعوام فسوف تصيب بالإحباط والشعور بالظلم عشرات الأشخاص الذين قد يكونوا أحق بها من الذى منحت له ■

حول ندوة « المعرفة والسلطة فى المجتمعات العربية »

عصام عبد الله

فى الفترة بين السادس والتاسع من يوليو (١٩٨٧) .. انعقدت فى « صنعاء » ندوة حول « المعرفة والسلطة فى المجتمعات العربية » بمشاركة معهد الانماء القومى وجامعة صنعاء .

وقد اشترك فى هذه الندوة لفيف كبير من المفكرين العرب الذين يمثلون بكتاباتهم هذه القضية ، ويعبرون عنها فى فكرنا العربى المعاصر ، وإن غاب عن المشاركة فى هذا الحوار بعض التيارات وبعض من يمثلون التيارات المشاركة فى الندوة تمثيلا أفضل من بعض المشاركين فيها ! ولهذا قد تصلح هذه الندوة نقطة انطلاق لدراسة هذه القضية .. العلاقة الإشكالية بين المثقف والسلطة .



فقد كثر الحديث فى الآونة الأخيرة عن علاقة المثقف فى الوطن العربى ، وأنواع هذه العلاقات . وأكثر الاهتمام كان منصباً حول تحديد المفاهيم الرئيسية للموضوع مثل « المثقف » دوره .. التزامه .. مواصفاته موقعه من الحركة الاجتماعية .. الخ ، و« السلطة » بأنواعها ، سواء كانت رسمية تظهر فى مختلف مؤسسات الدولة ، أو غير رسمية كسلطة المؤسسات الاجتماعية مثل الأسرة والقبيلة ... الخ .

ويبدو أن هذا الحوار الدائر بل المحتدم حول العلاقة بين المثقف والسلطة فى الوطن العربى .. هو تعبير عن جرح المحنة التى تعانيها مجتمعاتنا العربية عبر السنوات الأخيرة . وحسبى أن ألخص هذه المحنة بفقرة واحدة من تقرير المنظمة العربية لحقوق الانسان الذى صدر مؤخراً . (القاهرة - ١٩٨٧ - ص ١٨) تقول هذه الفقرة [ان الرأى العام العربى « يدرك أن الهزائم والانتكاسات التى حاقت بوطنه الكبير فى السنوات الأخيرة ليست قدراً محتوما . وليست دلالة على عجز شعوب أمته . وإنما هى بسبب عجز الأنظمة . وان هذه الشعوب قد سجلت فى الماضى القريب انتصارات باهرة ، وقدمت أعز التضحيات . وأن أهم أسباب الأزمة الحاضرة هى التغييب القسرى للجماهير عن المشاركة فى تقرير مصيرها والاسهام فى صياغة حاضرها ومستقبلها ، والدفاع عن أوطانها وأن هذا التغييب يبدأ بمصادرة الحريات الأساسية للجماهير وينتهى بالانتهاك الفاضح لحقوق الانسان .]


محمود أمين العالم

ان خلاصة هذه الصورة التى تقدمها هذه الفقرة من تقرير « المنظمة العربية لحقوق الانسان » هى أن الأنظمة العربية عاجزة ، والجماهير العربية مغيبة . وقد كان من الطبيعى أن تبرز - من هذه الصورة المأسوية - إشكالية العلاقة بين المثقفين (الذين هم طلائع الوعى الإجتماعى على اختلاف إنتماءاتهم اتجاهاتهم) وبين الأنظمة الحاكمة ، وأن تنعقد الندوات وتكتب المقالات وترتفع التساؤلات القلقة حول المثقفين وموقفهم ودورهم ومسئوليتهم فى مواجهة هذه الأوضاع .

ونتساءل فى البداية : ما هى طبيعة العلاقة بين المثقف والسلطة ؟ .. يقول المفكر المصرى الأستاذ/محمود أمين العالم فى بحثه « اشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة » [ان بعض الكتابات والمداخلات فى هذه القضية تنتهى إلى تحديد معالم الخروج من محنة هذه الأوضاع ، بقدر ما كانت تغيب حقائق وآليات هذه المحنة ، كما كانت تغيب المنهج الموضوعى لمعالجتها ، وبالتالى كانت تكرسها تكريساً . وليس هذا بالأمر الغريب الشاذ فالثقافة بعد من أبعاد هذه « الأوضاع - المحنة » نفسها ، وبعض المثقفين أنفسهم هم بعض أجهزة إعادة انتاج هذه « الأوضاع - المحنة » . وبتعبير آخر أكثر عمومية وأكثر موضوعية ، ان الثقافة بعد من أبعاد السلطة ، كل السلطة . ولهذا فان القول بالثنائية الضدية الاستبعادية أو الثنائية التوفيقية بين المثقفين والسلطة لا يفضى إلى تغييب حقيقة العلاقة بين المثقفين والسلطة فحسب ، بل يفضى كذلك إلى طمس طبيعة الثقافة وطبيعة السلطة على السواء . فلا سلطة بغير ثقافة ، ولا ثقافة لا تنتسب إلى سلطة سائدة ، أو سلطة أخرى تسعى لأن تسود . ولهذا فليس صحيحاً ما يذهب إليه بعض الكتاب من أن المثقف والسلطة ينتسبان إلى حقلين دلالين مختلفين وأن العلاقة الوحيدة بينهما هى علاقة الصراع . حقا ، هناك تمايز دلالى بين الثقافة والسلطة ، ولكن هناك كذلك تداخل وظيفى عضوى بين الدلالتين كذلك .]

ثم يستطرد فى بيان هذه العلاقة بقوله [لو عدنا إلى الجذور اشتقاقية لكلمات السلطة والحكم والثقافة فى لسان العرب وبعض المعاجم العربية الأخرى ؛ لوجدنا هذا التشابك والتداخل بين الدلالتين » . فالرجل السليط هو الفصيح حاد اللسان . ومع كلمتى الحكم والحكومة اللتين تعبران عن السيطرة نجد كلمة « الحكمة » التى تعنى العلم والتفقه ومعرفة أفضل الأشياء . أما كلمة الثقافة فنجدها سواء فى اللغة العربية أو فى مختلف اللغات الأوربية تجمع بين الدلالتين المعنوية والعملية . فالزراعة هى مصدرها فى اللغات ذات الجذر اللاتينى ، والتصويب والتسوية والتحديد هو مصدرها فى اللغة العربية . فثقف الشىء تعنى اقامة المعوج فيه ، مثل تثقيف الرمح ، وثاقفة تعنى جالده بالسيف إلى غير ذلك .]

● الحوار الدائر بل المحتدم حول العلاقة بين المثقف والسلطة هو تعبير عن جرح المحنة التى تعانيها مجتمعاتنا العربية .

● الثقافة بعد من أبعاد هذه « الأوضاع - المحنة نفسها ، وبعض المثقفين أنفسهم هم بعض أجهزة اعادة انتاج هذه « الأوضاع - المحنة » .

● لا تزال أغلب مفاهيم العلاقة بين المثقف والسلطة تتطلب مزيدا من التحديد .

بيد أن الأستاذ/العالم لم يركن إلى استخلاص النتائج الفكرية من هذا التداخل الدلالي في معنى المفردات ولكنه تناول طبيعة هذا التداخل من خلال السياق التاريخي والاجتماعي ، فيرأى أن [هذا التداخل الدلالي موجوداً بين الممارسة والفكر ، بين السلطة والمعرفة ، بين الدولة والثقافة طوال التاريخ البشرى وخاصة مع نشأة الطبقات الاجتماعية وقيام مؤسسة الدولة . وقد أبرز هذا التداخل الدلالي والوظيفي بصورة أكثر وضوحاً عندما ضرب بعض الأمثلة لبعض الحكام الحكماء أو الحكام المثقفين بدءاً بـ «أخناتون» ومروراً بـ «على بن أبي طالب» و« المأمون » حتى يصل إلى « جمال عبد الناصر وسنجور »] . ولكنه رأى أن التمثل بهذه الأسماء [قد يفضى بنا إلى نتيجة مغلوطة ، لأنه يوحى بأن للثقافة دلالة فردية أو نخبوية علوية ويخفى بهذا دلالتها الطبقية فى بنية السلطة نفسها] .

على الجانب الأخر تقف الدكتورة/نهى حجازى (لبنان) فى بحثها المعنون « بين نص السلطة وسلطة النص » عند مفهوم الثقافة ووظيفتها . تقول فى ما هية الثقافة [ان الثقافة تحمل فى طياتها الرموز التى تعكس الحياة الاجتماعية انعاكساً مباشراً] متفقة فى ذلك مع المفكر/عبد الله العروى فى كتابة « ثقافتنا فى ضوء التاريخ » فهى حسب تعبيرها [تؤسس الوعى وتبنى النفوس وتبلور التقاليد والعادات وتشيع المعرفة . ومن ثم تتوجه إرادة وأفعال الأفراد والجماعات ، ومن هنا تأتى أهمية الثقافة المزودة بالوعى وبالتنظيم فى عملية خوض الصراعات (السياسية) .

فالثقافة عندها مسألة صدامية لها خطورتها فى بناء قيم انسانية أو تخريبها ، وفى دفع أو كبح حركة التأريخ البشرى ، ومن ثم تؤسس رؤيتها حول المثقفين ودورهم ، ترى أن هناك فئتين من المثقفين ، الأولى هى فئة مثقفى السلطة ، والثانية هى الفئة المناهضة للسلطة ، وان كانت لا تقدّم وجود فئة ثالثة تبقى بينهما وتسميها بالفئة « التبريرية » : فصيل منها يبرر للسلطة ، فصيل آخر يبرر لنبذها ، أى أن لها موقفا ضمنياً ولكنها لا تحسمه .

أما بخصوص دور المثقف (المناهض للسلطة) فى عملية التغيير الاجتماعى والسياسى ، ترى أن ما يقرر فاعليته فى المجتمع هو النظام السياسى المهيمن ،


عبد الله العروى .

وطبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة وأيضا ترى أن [الانظمة العربية الراهنة ليست بحاجة إلى مثقفين مبدعين يعملون على تغيير المفاهيم والبنى الاجتماعي بل بالعكس ، فالواضح ان هذه الأنظمة ترسخ وتكرس القائم . ان هذه الانظمة بحاجة أكثر إلى مثقفين تقنيين واعلاميين يعملون على الترويج المباشر لسياستها] .

هذه الرؤية التبسيطية التسطحية للعلاقة بين المثقف والسلطة تكرس الثنائية المزعومة بينهما وان كانت قد اشارت بشىء من العجلة إلى ضرورة وجود سلطة ثقافية لإشاعة ثورة ثقافية تعمل على تغيير الواقع الممزق .

وتبدو هذه الرؤية التكريسية مع أكثر من مفكر حاضر فى الندوة . . فعلى سبيل المثال لا الحصر . . يعرض الدكتور/ بشير سالم القبى (ليبيا) بحثه « المعرفة والسلطة » من وجهة نظر محلية صرفة ، مشيداً بالتغيير الذى طرأ على المجتمع العربى الليبى بعد ما أصيب به من نكسات فى الماضى نتيجة لاتصاله بأوربا . مؤكدا أن التغيير الشامل الذى حدث فى ليبيا يستمد مقوماته من النظرية العالمية الثالثة التى تقدم الحلول النهائية للمشاكل التى تواجه الإنسانية ، وقوامها ان تكون السلطة والثروة والسلاح بيد الشعب . ومن ثم يدين الدكتور « القبى » [النظام الرأسمالى والماركسى على السواء ويرى أن المعرفة جزء لا يتجزأ من سلطة المجتمع وعلى هذا فان وجودها وبقاءها فى يد الشعب هو المنطق المعقول والفصل الصحيح ، أما احتكار المعرفة من قبل فرد أو جهة أو طبقة فهو أمر يقتل المعرفة ويجهز عليها . اذ كلما تعرضت المعرفة إلى الاحتكار كلما قلت وتجزأت وضعفت بشأنها فى ذلك شأن السلطة] .

هذه الأحكام المطلقة المجردة المحلية خرجت بالبحث عن نطاقه العلمى فى المناقشة الموضوعية للعلاقة بين المثقف والسلطة فى المجتمع العربى . وان كان هذا أمراً وارداً طالما أن أهم مصادر البحث هو « الكتاب الأخضر » !

أما الدكتور/سهيل القش (لبنان) يتناول فى بحثه « المثقف والسلطة فى المجتمع العربى - النموذج اللبنانى » مسألة الصدام بين المجتمع العربى والمجتمع الغربى وكيف أنها تمخضت عن ميلاد المثقف العربى الحديث ، مؤكدا ان العلاقة بين المثقف والسلطة فى « لبنان » تطرح موضوعاً قديماً قدم علاقة الفيلسوف بالحاكم وهو : إما أن يكون المفكر حاجبا للسلطان على غرار (أرسطو والاسكندر ، ابن خلدون وملوك الطوائف ، مكيافيلى وعائلة ميدتشى Medicis) ، أو أن يكون شاهداً لعصره وجوهره الأعتراض على السلطات كل السلطات ، وهذا - حسب قوله - ما أكد عليه انتحار سقراط بأن الفلسفة أكبر من أن تحتويها سلطة ، وقد يكون أهم الفلسفات تلك التى تحررت كلياً من فلسفة السلطة والتى لا تتحول فى اعتراضها على السلطة إلى سلطة جديدة .

بهذه التوفيقية التى تغازل كلا من المثقف والسلطة ينهى الدكتور « القش » بحثه ، والواقع أن العلاقة بين المثقفين والسلطة أكثر تعقيداً من هذه التوفيقية التبسيطية بل لعل هذه العلاقة أن تختلف باختلاف الملابسات الاجتماعية والتاريخية التى تتحقق فيها ، كما يختلف كذلك الوعى بها باختلاف هذه الملابسات واختلاف المواقف منها .

هذه بعض أمثلة مما قدم من أبحاث فى هذه الندوة ، وان كانت قد ساهمت فى كشف بعض جوانب إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة إلا أنها كشفت أيضا عن أمور جد خطيرة تستلزم للوقوف عندها بموضوعية وصراحة ، فحتى الآن لا تزال أغلب مفاهيم هذه العلاقة تتطلب مزيداً من التحديد مثل المقصود بـ « المثقف » . . و« الثقافة » . . و« السلطة » بدلاً من هذه التعريفات المطاطة التى قد تدخلنا فى حوار عقيم حول هذه الاشكالية ومن ثم تكرس لما هو قائم بالفعل ! ◆

قصة

الأســـوار

إبراهيم الحسينى

خرج عواد من أمام نار الفرن ، يتنفس الصعداء ، نشف عرقه فى مزقة ملوثة ، خلع ساقه الخشبية ، وتنهد ، وقعد على الأرض بجوارها .

«آه أربع وعشرون ساعة عمل يهدون الجبال» .

ينظفها من آثار الدقيق والنخالة وهباب الفرن ، وعرى بقايا فخذه الأيسر للهواء .

كان عواد ــ حينذاك ــ صبيا ، يقود الدراجة ، بخفة ومهارة ، وهو يحمل الخبز فوق رأسه ، فى الحوارى ، وبين السيارات والتراموايات . وذات يوم ، وكان متعبا ، لم ينم جيدا ، ظل قلقا طوال الليل ، فى مخزن الفرن ، يخشى ــ وقلبه حمامة فزعت ــ مصطفى «الخراط» الذى يحتك به ، ويحاول الإلتصاق بمؤخرته .

إنتبه ، بعد غيبوبة طويلة ، فى المستشفى ، وقد فقد ساقه اليسرى ، تحت عجلات ترام السيدة .

الله يلعنك يا أمى ، كنت بمفردى مستريحا ، أعمل على قدّ جهدى ، وما يسكت معدتى ، لقد جربت النساء والزواج مرة سابقة ، شفت النجوم فى عز الظهر .

كان عواد قد عاود بلدته ــ كعادته أيام الأعياد ــ بأكياس الرمان والعنب وأمتار القماش الرخيصة ، وبين رشفات الشاى وطقطقة خشب الكانون :

– أنت كبرت يا عواد ، تزوج يا ابنى واحدة ، تخدمك فى الغربة كانت شادية حلوة طيبة ورقيقة ، لما تمتلىء غرفتها بالزيت والطعام ، وعندما تفرغ جيوبى : تتعارك تشتم وتسب الدين ، فضحتنى يا أمى وعرتنى ، كانت تمشى فى حوارى قلعة الكبش ، تقول لمن تعرفه ومن تجهله :

– عواد مجوعنى ، عواد معرينى .

طلعت بنت كلب ، تقتل أولادها :

– نفسى فى ولد أو بنت يا شادية .

– كفايه فقر يا عواد

لكن آخر مرة شرط عليها :

– لو الجنين نزل ، حد الله بينى وبينك

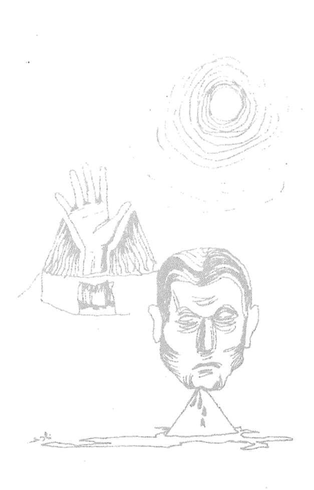
صحيح ، إنتظرت بعض الوقت ، لما بطنها لفت ، ولعب الجنين فى أحشائها وسقطت . صممت أبلغ النيابة . ظلت تبكى ، وتحلف بأيمانات الله العظيم :

– ليس ذنبى هذه المرة يا عواد .

صعبت علىَّ ، طلقتها ، وإرتحت .

وعلى صوت المزمار ، وضرب الصاجات ، ودق الطبول والدفوف ، خاض عواد فى مسالك ودروب اللذة والمتعة ليال وليال .

وجاء يوم الرحيل . .



قالت أمه : محمود أخوك يا عواد ، خذ بالك منه ، علمه أشغال الفرن ، يعيننا على هذه الأيام السوداء .

همست فردوس : هى غرفة وحيدة يا عواد .

- يعيننا الله يا فردوس .

أغمض عواد عينيه ، ورأى فردوس لها عيون كالشراع ، وصدر كالسفينة

- ليلة من ليال البلد يا فردوس .

- محمود رجل يرى ويسمع ويحس يا عواد .

تسلل رجب «السحلجى» بخفة ورشاقة ، على أطراف أصابعه ، ثم قفز ، ولسع شحاته «الطولجى» صفعة قوية على قفاه ، وهرول مراوغا ، يضحك ، ويتلفت وراءه ، تلاحقه شتائم «الطولجى» ، وجلجلة ضحكات الفرانين .

سحب العدوى الخبز من الفرن ، ثم بصق ، وأتى إلى «الزلاقة» يجفف عرقه ، ويرفع ذيل جلبابه بين أسنانه ، فبانت عورته التى أخذت تهتز بين فخذيه ، وهو يركض خلف رجب «السحلجى» ، الذى فرَّ إلى الشارع ، أثناء دخول صباح التى فوجئت ، توقفت ملعقة الشاى بين أصابعها ، وأدارت ظهرها مرتبكة ، فعاد العدوى ، وقال :

- غط العجين يا «عبد» ولا تحزن ، كلنا فى الأول هكذا .

قالت صباح :

- يا جدع خل عندك دم .

أنزل العدوى ذيل جلبابه ، وقال :

- بالحلال والنبى يا صباح بالحلال .

- لم يبق إلا أنت يا كناس الأفران يا مقمل .

كان عواد فى العاشرة ، عندما ودعه أبوه ، وبصره يتابع قضبان السكة الحديد :

- تنزل فى شبرا الخيمة ، تسأل عن فرن حسين الدمهوجى ، ألف من يدلك عليه . جبتها من الشرق للغرب ، ومن بحرى للصعيد يا عواد ، إشتغلت عند كل معلمين البلد ، فى القرى والمداين ، فى مصر والجيزة والقليوبية ، رحت الشرقية والغربية والدقهلية ، عشت هناك جنب البحر فى إسكندرية ، وفى مدن القناة شفت حروب ياما ، وناس ياما ، من كل ملة ، وكل جنس ، لكنك دائما ما تحن إلى هنا يا عواد ، أين وجدت ، تترك ما فى يدك ، وتأتى إلى صاحب الفرن :

- الحساب يا معلم .

- أنت معنا يا عواد .

- حكمت أسافر اليوم يا معلم .

وتطالعه بهتيم بحواريها الضيقة والملتوية ، يمضى رأسا إلى غرزة فؤاد الأعور :

- ربع قرش وسنة أفيون يا عم فؤاد

وتغنى كوكب الشرق ، تلعب برأسه الحجارة والكئوس ، إلى أن تدق فى الراديو ساعة ما بين اليوم واليوم ، يشد آخر أنفاس الجوزة ، ويطلق نفثة الدخان الأخيرة ، يرمى بقايا زجاجة الروم الأحمر فى جوفه ، يركب ساقه الخشبية ، وينهض ، يسير إلى فرن حسين الدمهوجى ، يتبادل والصنايعية تحية المساء ، وكأنه لم يفارقهم لحظة ، ثم يدخل مخزن الفرن ، يفرش الأجولة الفارغة ، يتوسد ساقه الخشبية ، وينام .

عندما تعلم عواد الخبيز حديثا ، كان بطيئا ، لا يستطيع تحريك وسطه بسهولة :

- هذه شغلة متعبة يا عواد .

- أنا أعفى منكم يا غجر .

وكانوا يسرقون ، وهو نائم ، ساقه ، يخبؤونها تحت مكتب صاحب الفرن . ولما ينهض ، يتلفت حواليه ، يقفز بساقه الوحيدة - يقلب الفرن رأسا على عقب ، ثم يقف فى «الزلاقة» وقد فاض منه الكيل :

- رجلى يا أولاد الكلب .

ينفجرون فى ضحك طويل ومتصل ◆



حوار مع يوجين يونسكو



عندما أصبح مسرح العبث أدباً كلاسيكيا

ترجمة : محمود قاسم

في عام ١٩٨٢ كانت المفاجأة حين أعلن عن قبول يوجين يونسكو عضواً بالأكاديمية الفرنسية . . واليوم تحتفل الأكاديمية بمناسبة مرور خمس سنوات على عضويته . . وربما عن اقتراب ضم أدباء آخرين مثل الآن روب جرييه وميشيل بيتور . .
وبهذه المناسبة نترجم الحديث الذي أجرته مجلة لونوفيل اوبسرفاتور مع يونسكو حين أنضم إلى عضوية الأكاديمية .

لونوفيل أوبسرفاتور : كيف تتصرف . وانت والد « أميديه » و « المغنية الصلعاء » حتى لا تختنق في الزي الأكاديمي ؟

ــ أنت تعرف أن الأكاديمية لم تصنع مني أكاديمياً . ليس أكثر من أن الأدب قد حولني إلى رجل أدب . من ناحية أخرى فلن أكون أكاديمياً أبداً . فلن أذهب إليها سوى مرتين كل عام . من أجل الانتخابات . وأنا أصوت دائماً بالفن . فلا يوجد سبب أذن لصياغة هذه الدراما .

*** هناك أكثر من سبب يجعلنا لانفهم ما يدفعك للدخول إليها . .**

ــ في الواقع . فأنا نفسي لا أفهم . ولهذا فمن الصعب أن الخصها إلا أن الأكاديمية تزرع فينا الفضيلة بشكل غريزي . فعندما يكتب لك عضو الأكاديمية رسالة . فأنها تكون مكتوبة بخط يده . وعندما ترسل لهم كتاباً . فانهم يشركونك معهم دائماً ــ عداي ــ بالطبع .

*** تحت سقف الأكاديمية الفرنسية (الكوبول) شغلت مقعداً كان يشغله جان بولان . وكان هذا سبباً في أن يجلب لك السعادة لتكون خليفته في مجمع الخالدين .**

ــ بالتأكيد . فقد شعرت انني قادر على أن أقبل المهمة التي كلفت بها .

*** مهمة ؟**

ــ أجل . فقبل عدة أشهر من وفاته . لمح لي تقريباً أنني سأكون خليفته . جمعتنا مائدة غداء . كان المرض يثقل عليه وهو العجوز الذي يناهز الرابعة والثمانين . قال لي : « حسنا سوف تخلفني في الأكاديمية ، ولكن يجب أن ننتخب فيها روب جرييه وبيتور » أذن فأنا مرشح لا قيمة له . لست مثل دارمسون الذي حاول أن يندس أكثر من كل المرشحين الذين تم انتخابهم .

*** من بين زملائك في الأكاديمية . يوجد أعضاء قابلوا مسرحياتك الأولى منذ ثلاثين عاماً بهز أكتافهم . .**

ــ بالتأكد . لنقل أنهم قد تغيروا . فهم الآن يحضرون العروض الأولى لمسرحياتي ويبدون شديدي اللطف .

*** يمكن أن نتخيل يونسكو الذي يمثل بالنسبة للجمهور شيئاً « لطيفاً للغاية » لكن ماذا يمكن أن يعني هذا الرجل . فكل مسرحه عبثي . يسخر من الحياة ؟**

ــ أقدر تماماً خيبة ظنك . ويشرفني أن أقتسمها معك . ولكنني لا أنتظر شيئاً من أحد منذ أمد طويل ، سواء الذين أحبوني . أم الذين يكرهونني لأنهم يمارسون الأشياء عن سوء فهم . لم أعرف نفسي قط في نقاط التقريظ والانتقاد التي تبينتها في عملي . أشعر أحياناً أنني ضائع في برج بابل حيث لا أجد أحداً يحدثني بلغة أفهمها .

*** ماذا تعني ؟**

ــ ما قلته لك بالضبط . نحن نعيش في عالم لا يفهم فيه أحد الآخر . حيث تسود الفوضى وتسيطر القوة . هل عليه أن يبحث عن الحقيقة أو عن معنى هذا الغموض ؟ لا توجد مشكلة . فالدرس الذي تعلمته من أستاذي شكسبير ــ في هذا الصدد ــ هو تحديد الأشياء . أجل قصة مليئة بالصخب والعنف يرويها رجل معتوه . ولا شيء آخر عدا ذلك .

*** المتشائم نفسه لا يمكنه سوى أن يعيش حياة طيبة . .**

ــ فعلا . أشعر أحيانا أنني أعيش على سجيتي مثل السمك في المياه . قال صديقي « سيروان » أن التشاؤم هو « التفاهة التي لا شفاء منها » ورغم ذلك فانني أرى التشاؤم نشاطا لا أستطيع التخلص منه .

*** هل شعرت فعلاً أنك أصبحت يونسكو ؟**

ــ لا . لأنني كنت أفضل أن أصبح قديسا . ولكنهم أخبروني أن القديسين لا يهتمون بالمجد . مما جعلني أتردد في الأمر . ففي بداية حياتي ، لم يجعلني المجد شخصاً مختلفاً .

*** وكي تغدو ممجداً فانك تخلصت من قواقع القديسين ؟**

ــ بالطبع . كان على هذا الخلاص أن يعيدني إلى سن السابعة . ولحسن الحظ .

كنت أقرأ كتبا آنذاك عن التوريين والكونديين . وكنت أفكر أنني يمكن أن أجعل وجودي مقبولاً أمام حاكم فرنسا . هه ! هذه الرغبة الطفولية لم تطل . وبدأت أؤمن بالأدب . وبالمجد الأدبي الذي بدا لي تقريباً الطريق المأمون للخروج من الغفلة التي كنت أخاف منها

*** ومع هذا . فهناك شخصيات في مسرحك لا تفكر في الشهرة . بل على العكس فهم يبدون كأنهم لا ينتمون إلى تفاهات منها إلى مجهول مطلق ويتصرفون كجزء من . .**

ـ ربما يعود هذا إلى الواقع . . فعندما رغبت في الحصول على المجد الأدبي لم أتأخر في أن أكون مغروراً . فعندما نكتب مثل القديس اغسطين أو مثل القديس جان دولاكروا نتساءل : من يمكن أن يأمل بعض الأشياء من الكلمات ؟ لقد كتبنا أيضاً الاساسيات . وماذا عن الآخرين ؟ ليس عليّ سوى المساهمة في تحدى كل أشكال العمل . لم أكن أريد أن أطور هذه المشاعر المجدية للأدب . ولهذا وبلاشك بدأت في كتابة مسرحيات مضادة . بشخصيات مضادة . ومنذ البداية أردت السخرية من هؤلاء ـ وأنا منهم ـ الذين أنغمسوا في مجد الانسان الأدبي . حيث كتبت أول كتاب لي وأنا في العشرين ضد فيكتور هيجو .

*** كان كتاباً متملقاً .**

ـ ليس هوجو سوى نموذج مثالي لرجل الأدب وقد حقق مجده . ثملاً بعبقريته . هذا الوجه جعلني أموت رعبا . ففي المرحلة الأولى قام بغوايتي . فوضعت يدي في يده . انها طريقة للصفاء مثلما حدث عندما كتبت « الملك يخرج » وأنا أطرد عن نفسي صورة الموت .

*** عند قراءة كتابك « هيجوليات » شعرنا أن فيكتور هوجو ليس سوى جملة اعتراضية ألم تعني ذلك . في هذا الكتاب الأول لجأت إلى استعمال الجمل البلاغية أكثر من غيرها . اليس كذلك ؟**

ـ في الواقع كنت أريد أن أسير على هدى أحدى نصائح فرلين الطيبة كن بليغا . كي تقضم رقبته « وطالما أن فيكتور هوجو كان أكبر شاعر في عصره . فقد استخدم البلاغة في هيجولياته . وفي موازين شعره .

الآن فان الا هتداء إلى عظماء الرجال أصبح شيئاً معتما . لكن فكر في أنه في سنوات الثلاثينيات برومانيا . لم يكن من السهل التعرف على رجل عبقري . الا تعتقد أنه تنقصنا بعض الشجاعة ؟

*** إذا كان الهدف الحاسم هو احداث الفضيحة . فقد استطعت نيلها تماما .**

ـ في تلك الآونة كنت أريد أن أقدم دراسة عن « الخطيئة والموت في الشعر الفرنسي » . ولكنني كنت تلميذ تقليديا . مليء بالكسل . لا يمكن تحقيق هذا العمل . ولحسن الحظ فان فشلي في الدراسة ـ فيما بعد ـ دفعني للحصول على بعض رسالات الدكتوراة الفخرية أما بالنسبة للفضائح فقد كان هذه مشكلتي .

*** الم تقسم على عكس ذلك في البداية ؟**

ـ كما أخبرتك . ففي البداية حاولت أن أفهم ـ ببساطة ـ العالم الذي القاه في التاريخ مصادفة . عالم يدعي الموضوعية . ولكنه في الواقع غير مألوف وشاذ . وغير طبيعي وغريب . « فالمغنية الصلعاء » ليست سوى شعور غريب في مواجهة مسببات الأحباط . ولا أدعي لنفسي بأنني قد فهمته : فلماذا توجد أشياء ذات قيمة ؟ لماذا يوجد الشر ؟ تلك استثلق الوحيدة . وهل من المفضح أن نطرحها . وما جذبني دون أن يسبب لي أهانة هو أنه منذ أكثر من ألفي عام . لم يعرف المنظرون والفلاسفة والقديسون والفقراء قط الأجابة عليها . كان عليّ أن أجد نوعا من الميدوزا الحية مع الجهل العالمي . وبالضرورة وجدت نفسي أتخلص من كل تفسيرات العالم .

*** ومع هذااستمررت في الكتابة ؟**

ـ أجل . من قبيل التعود .

*** وهل يكفيك هذا ؟**

ـ ماذا يمكن أن أفعل أكثر ؟ على كل حال . وكما أخبرتك . فلم يحبني أحد وكرهني عن سوء قصد . هناك أولا آنوى الذي أدين له بمحاولاتي الأولى . ولكن هذا التكريم لم يوجه إلا إلى جزء أدبي نقي من مسرحي . في الحقيقة فاني أتساءل عما كان يمكنه أن يرى فيه . ثم هناك البرختيون . وهم مجموعة مشهورة . آمنوا أنني أرى كل شيء من منظور البرجوازية .

*** أليس هذا خطأ ؟**

ـ بالتأكد ، ولكن هذا الموقف المتردد كان بمثابة عوامل مساعدة فليس من الغريب أن يتكلم الناس أو لايتكلمون بلغة البرجوازيين . ولكن المدهش أن تراهم يتكلمون ويتصلون فيما بينهم . فالكلمات التي يستعملونها ـ العموميات والأفكار المستقبلية الخ ـ كانت بالنسبة لمسرحي أقل أهمية من الوهم قياسا إلى الكلمات التي تمكنهم من التفاهم . في هذا الصدد فان البرختيين ـ عاملوني كيساري بحجة أن مسرحي يتميز بلغة غير مرتبة ـ لم يفهموا منها شيئا . وهناك آخرون تحدوني تبعياً لنفس الأسباب ـ اليسار ـ وصنعوا شهرتي الأولى . أما البرجوازيون المتضخمون فقد أثاروا في قلوبهم الخوف . واعتقدوا أن لدى النية ان اتجاوز التقاليد والعرف الاجتماعي وهاجموني كأنني عدو للطبقات . وعلى سبيل المثال حالة جان جاك جوتيه .

*** الآن ، أعلن زميلك في الأكاديمية في تلك الآونة أنه « ليس يونسكو مؤلف مسرح . ولن يكون قط مؤلف مسرح . .**

ـ بالطبع في تلك الآونة . لقد سببت له الخوف . ولكن أعتقد أنه غير رأيه فلم يكن الوحيد الذي فعل ذلك . أذكر أيضا الناشر برنار جراسية الذي سلمته مسودة « المغنية الصلعاء » التي كان اسمها آنذاك « الانجليزية بدون معلم » في عام ١٩٤٩ باحدى المصحات حيث كان يعالج أعصابه من أجل الحركة التعاونية . أسعدني حكمه الأولى حين قال : لن يبلغ مسرحك الهدف أبداً .

*** هذا الفهم الخاطيء جعلك أكثر قدرة . فسرعان ما عرفت ، وغدوت مشهورا . ولم تتأخر مسرحياتك في العرض على أكبر المسارح أمام جماهير مليئة بالحماس . ولا يمكن أن نقول لك أنك مؤلف سيء الحظ .**

ـ لا أزعم هذا . أما يشاء سوء الفهم فقد كنت سعيداً للغاية : لنأخذ مثلاً : ان « الخرتيت » ظهرت عام ١٩٥٩ في دوسلدروف . وفي العرض الأول كان هناك أكثر من ثمانية وخمسين احتجاج قدمهم

● جان بول سارتر .



الألمان . وكتب أحد نقادها فى اليوم التالى : « اشار لنا يونسكو كيف أصبحنا نازيين » . ولكن الأكثر غرابة ، ان الجمهور فى هذا العرض الأول لم يكن سوى من الصناعيين الكبار الذين لا يهمهم تمويل النظام الهتلرى . ورغم هذا فقد سمعت مديحاً من الأخت ريبنتروب .

ــ اذن ، كيف يمكنهم أن يشكرونى لأننى شرحت كيف أصبحوا جميعاً نازيين وهم يؤمنون أن « خرتيتى » ليس سوى محاكمة للماضى الذى اسدل عليه ستار النسيان ؟ كذلك فانه عندما أعيد عرض نفس المسرحية . فان اليسار هو الذى قاطعها . لأنهم ادعوا أن يونسكو لم يقف إلى جوار قضاياهم . كذلك فان « الخرتيت » لا يمكنها ان تعرض على المسرح السوفيتى أو المسرح فى اسبانيا . لأن هذه الأنظمة رأت ان المسرحية مضادة .

وعندما عرضت المسرحية فى الأرجنتين رأى العسكريون الذين فى السلطة أنها ضد السلطة البيرونية . وفى الولايات المتحدة نظروا إليها على انها ضد التزمت الأمريكى . كيف أفسر لكل هذه الجماهير « وبكثير من الحمية » فان الأفكار الرجعية ليست أفكارى ؟ وان هذا « الخرتيت » البالغ الوحشية والضخامة لا ينتمى إلى أى ايدولوجية .

*** وماذا عن سارتر ؟**

ــ منذ أن فكرت فى سارتر . فانى فكرت بمشاعر رقيقة بعد لقاء قصير . لقد حلمت اننى اقف فى المسرح . وفى مواجهتى توجد قاعة ضخمة خاوية . همهمت : لن يجب أحد قصصى . هنا وصل سيد صغير . عرفت فيه سارتر الذى سألنى : « لماذا قلت أنه لا يوجد أحد ، انظر بأعلى إلى كل هؤلاء الشباب . أجل . فعلا . هناك اناس كثيرون « قلت له : « صباح الخير ياسيد سارتر . أود أن أتكلم معك « أجابنى : « لقد تأخر الوقت » .

*** يبدو أن الوقت جاء متأخراً فيما بينكما منذ البداية . .**

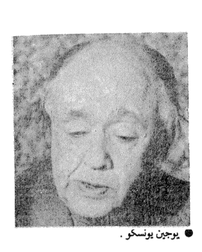
ــ بالتأكيد . ومع ذلك . فقد أحببت « الغثيان » كثيراً . أما بقية أعماله فقد تسلطت على وأنا أكتب روايتى « الوحيد » التى لم أكتب سواها . ولكن انت تعنى ان سارتر قد أزعجنى بمرافقته . ومزاعمه . يمكن أن نقول انه لم تفصلنا سوى الأيدولوجيات . ولكن ليس هذا كافياً . فعندما يفكر شخص بطريقة تختلف عنك . فهناك دائماً آخر له . عندما يكون هناك شخص يفكر فيك من ناحية . فهناك آخر له . عندما يكون رجل ــ حتى لو كان صديقك ــ يبدأ فى الإيمان باشياء لا تؤمن أنت بها . فانه يكف أن يكون ودوداً لك . لقد أجاب سارتر على العديد من الاسئلة . ووضع يده على أشياء عديدة وعلى متناقضتها . كى تكون قابلة للتصديق فعلا . مثل اصطلاح . . « وعى عصرنا » مثلما كان يردد دوما . لكن لماذا لا تقول « الوعى فى عصرنا » ؟ أليس هذا أكثر صدقاً ؟

*** الوعــــى ؟**

ــ أجل الوعى . هذا الذى يمكن أن تحمله بكل أمانة نحو الأسباب التى يريد أن يقدمها . لعلك ترى اننى فضلت أن اتشبث ببعض انحرافاتى . بدلا من التوقف . فعندما رأيت سارتر ــ لآخر مرة تقريبا ــ فى مسرح ريكاميه . بمناسبة اجتماع منظم بين فوكو وجلوكسمان للاحتجاج على زيارة برجينيف لباريس . علمت فيما بعد أن سارتر أعلن فى هذا الاجتماع أنه لم يعد ماركسياً منذ عامين . وجدت هذا رائعاً بالنسبة له ولعبقريته وهذا الأمر غير صحيح بالمرة . فقد ذكرنى بأبى .

أبوك ؟

– لم يكف ابى عن العمل لخدمة سلطات مختلفة . اثناء الحرب العالمية الاولى فى رومانيا . كان يعاون مارجيلمون الذى اعتبر رجل الألمان . وبعد ذلك سجل نفسه فى حزب الجنرال افيرسكو الذى كان رجل المقاومة ضد الألمان . ثم انقلب بعد ذلك لان الزمن تغير . ثم اصبح بعد ذلك مجندا فى خط النار . وعندما وصل الشيوعيون الى السلطة . اصبح أحد المحامين القادرين – وهذه مهنته – للنظام القديم فى رومانيا الحديثة .



● يوجين يونسكو .

*** فى أحلامك – ولانك لا تهتم بشىء عداها – هل هناك الكثير من الكوارث ؟**

ـ لا . تتمثل الكوارث فيما سوف يأتى . يكفينى قراء الصحف أو المشاهدين . فى أحلامى أرى أبى – مثلا – وأعمامى . أمى وزوجته الثانية . لقد تحادثت معهم فيما يتعلق بالمقبرة . عندما أحلم بأعمامى فأننى اشعر بالندم لانهم ماتوا فقراء . واشعر بالذنب لاننى لم اساعدهم . فأنا أحلم اننى اعطيهم النقود . الكثير من النقود . وهذه طريقتى فى سداد الديون . ولكن الحلم يخبرنى دائما ان النقود التى امنحها لهم لا فائدة منها . اذن . فديونى لا تسبب لى المتعة عندما استيقظ من الحلم .

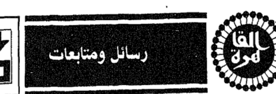
*** اذن فأنت صاحب شعور رائع تجاه الاحلام التى تجعل منك مذنبا ؟**

– نعم . بنفس المعنى . ولكن بين كل هذه الاحلام الممتعة . هناك حلم واحد كثيرا ما أحتفظ به : عندما كنت تلميذا فى بوخارست دخل أبى غرفتى ذات مساء كى يتأكد اننى أقوم بواجبى : فتح درجى ولم يجد فيه سوى بعض الرسومات . ومنظومات شعرية فغضب لانه يعاملنى بالحسنى دون جدوى واتهمنى اننى تلميذ كسول . والآن فاننى أحلم به يعود ويقول لى : « يبدو أنك قد فعلت شيئا فى حياتك . هل تكتب ؟ ارنى عملك اذن » . ونذهب الى غرفتى . وافتح درجا . ولا أجد شيئا سوى بعض الأوراق المليئة بالرسوم والمنظومات الشعرية . فيستدير الى غاضبا بينما اعتذر له قائلا : « أنت على حق يا أبى ، فأنا لم أفعل شيئا . لم أفعل شيئا . . . » ◆

مجلة لونوفيل أوبسرفاتور ٢٥ ديسمبر ١٩٨٢ .

* العالم يدعى الموضوعية ، ولكنه فى الواقع غير مألوف وشاذ وغير طبيعى وغريب بالنسبة لى .







نبيل فرج

عقدت اللجنة المصرية لتضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية بالإشتراك مع مركز الدراسات العربية بلندن ، فى العشرين والواحد والعشرين من يونيو الماضى ، ندوة عالمية فى القاهرة ، بمناسبة مرور ٨٠٠ عام على معركة حطين ، التى استرد بها صلاح الدين الأيوبى بيت المقدس من أيدى الصليبيين .

تناولت الندوة هذه المعركة الخالدة ، ليس كتاريخ مضى وانقضى ، وإنما كحقائق حية ، ذات دلالة متجددة ، يدفع إلى دراستها وتأملها حاجتنا الملحة،فى زمننا المعاصر ، إلى العمل العربى الموحد .

يمثل هذا العمل الموحد القضية الأساسية المتصلة بحطين صلاح الدين ، وبعدها المباشر ، لمواجهة التحديات الخارجية التى تتعرض لها الأمة العربية ، ولا تختلف فى جوهرها عن التحديات التى واجهتها فى العصور الماضية .

ذلك أن الصهيونية فى ارتكازها على عقيدة شعب الله المختار ،والأرض الموعودة ، أو الاستعمار الاستيطانى ، واعتمادها على الظهير الأوربى أيضا ، لا تختلف كما أوضح الدكتور قاسم عبده قاسم ، عن الحروب الصليبية التى انطلقت من معتقدات مماثلة وتطلعت إلى أطماع مماثلة ، وهى تتزيا بنفس الأزياء .

● الألوية والشعارات ●

وعلى كثرة الكلمات التى ألقيت فى الجلسات ، والمناقشات التى أثيرت حولها ، فإن أهم مايلفت النظر فى هذه الندوة ، وعيها الملحوظ بالدوافع الحقيقية وراء الغزو الاستعمارى للعالم العربى ومنطقة الشرق الأوسط ، قديما فى الحروب الصليبية ، وحديثا فى الاستعمار الأوربى فى القرن التاسع عشر ، وأخيرا اقامة دولة اسرائيل كجسر تحكم من خلاله المنطقة .

تغيرت الوقائع عبر حركة التاريخ ، واختلفت الأحداث والملابسات وتباينت الوسائل ما بين القرن الثانى عشر ، والتاسع عشر ، والعشرين ، ولكن ظلت الأهداف واحدة ، مهما رفعت من ألوية ، أو جارت بشعارات .

وإذا كان الانتصار فى الماضى قد تحقق بفضل نجاح صلاح الدين (١١٣٧ م - ١١٩٣) فى توحيد القوى العربية فإن القصور والضعف والفشل المعاصر يرجع إلى تردى الأمة العربية وبالتالى عجزها - بسبب هذا التردى . . عن تحقيق هذه الوحدة . وبذلك افتقد العمل العربى القدرة على التصدى والانتصار .

وقبل أن نرحل فى السطور التالية إلى العصور الوسطى ، لكى نعيش المجد العربى القديم ، فى الصراع بين العالم الاسلامى والعالم المسيحى الغربى ، لابد من الاشارة فى البداية ، إلى دعوة أحمد جمروش ، رئيس اللجنة المصرية للتضامن ، لإعادة قراءة التاريخ قراءة جيدة ، تبرز أبعاده القومية .

ولابد من الإشارة إلى ما ذكره الشيخ جاد الحق على جاد الحق ، شيخ الجامع الأزهر ، من أن الحروب الصليبية كانت فى حقيقتها حروبا استعمارية ، بربرية ، لا حروب ديانة أو عقيدة لنشر المسيحية فى الشرق . وهى تحتاج منا إلى مدارسة عوامل النصر فيها ، وتبيان قيم هذه الأمة الدينية والحضارية للتغلب على عوامل الهزيمة والانكسار فى حياتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المعاصرة .

كما لابد من الإشارة إلى ادانة البابا شنودة الثالث للكنيسة الأوربية ، فى تأييدها لهذه الحروب العدوانية ، وتبرئة المسيحية كديانة سمحة تدعو إلى الحب ، منها ، وإن حملت الصليب على صدرها ، وإلى ما أكده البابا من أن اتحاد العرب يحقق لهم النصر ، بينما تؤدى بهم الفرقة والانقسام إلى التشتت والهزيمة .

كذلك أكد محمد حسنين هيكل أن السلام يحتاج إلى القوة ، وأن احتلال الأرض لا يقضى على الأمم ، طالما أن ارادتها حرة لم تحتل . وإنما يقضى على الأمم احتلال هذه الأرادة وافتقار الوحدة القومية على مستوى السياسية والفكر .

وإلى جانب هذه الأسماء تحدث أيضا ، حول المعركة التاريخية والواقع الراهن ، عبد المجيد فريد رئيس مركز الدراسات العربية بلندن ، والدكتور عصمت عبد المجيد وزير الخارجية ، والشيخ سيد طنطاوى مفتى الديار المصرية ، وعبد الرحمن الشرقاوى رئيس منظمة التضامن .

ومن الجامعات المصرية والأجنبية تحدث عدد من الأساتذة المتخصصين فى التاريخ وعدد من رؤساء ونواب رؤساء معاهد البحوث والدراسات العربية ، ومجلس السلم والتضامن فى العراق وليبيا واليمن ، ومن الكتاب والصحفيين الكاتب اللبنانى منح الصلح ، ومحمد حسن الزيات ، ولطفى الخولى .

● الدفاع والهجوم ●

والحروب الصليبية حلقة من حلقات الصراع الحضارى فى الشرق العربى ، وموجة من موجات متتالية ، أيدها التجار الكبار الذين كانوا يتطلعون إلى تجارة الشرق ، طمعا فى المكاسب المادية ، وفى مقدمتهم تجار البندقية وجنوة . استمرت هذه الحروب ما يقرب من مائتى عام (١٠٩٧ م - ١٢٩١) ، غلب على نصفها الأول ، منذ احتلال الصليبيين للشام حتى معركة حطين ١١٨٧ م ، تمزق المجتمعات الاسلامية بشكل ساعد على اغارات الصليبيين ، أبان هذه المرحلة ، على كثير من المدن ، ونهبها .

أما بعد هذه المعركة الفاصلة التى مهد لها صلاح الدين ببناء القوة الداخلية فقد ضعفت فيها شوكة الصليبيين ، ان لم تكن قد انكسرت.وفى الشام ، خاصة،تفاقم هذا الضعف حتى نهاية الوجود الصليبى وتخلل هذه المرحلة عقد اتفاقية بين المسلمين وقواد الحملات التى جاءت من غرب أوربا للحملة الصليبية ، لضمان أمن وجود الصليبيين فى الشام .

ومع ضعف الصليبيين ، وزعزعة استقرارهم ، استرد العرب ثقتهم فى أنفسهم ، وزادت قوة الجبهة الاسلامية وتماسكها ، تحت قيادة صلاح الدين ، وتحول العرب من حالة الدفاع عن الوجود ، إلى حالة الهجوم على المعتدين .

وكانت أهم المعارك التى خاضها صلاح الدين معاركه على ساحل بلاد الشام ،



معاقل الصليبيين التى تأتى عن طريقها الامدادات من أوروبا ، كما سبق ، ونجاحه فى الاستيلاء على مدن عديدة مثل عكا وحيفا وبيروت ، بينما تمكن أخوه العادل سيف الدين التوجه من مصر إلى جنوب ساحل الشام ، والاستيلاء على عدد آخر من موانيها .

وبإحكام قبضة صلاح الدين على ساحل الشام ، وانهاك قوى الجيوش الصليبية ، استطاع أن يسترد بيت المقدس .

وقد ساعده على النصر الخلافات التى دبت بين ملوك الممالك فى بيت المقدس وطرابلس وانطاكية والكرك .

وقد بلغ هذا الخلاف والتفكك والتمزق فى صفوف الصليبيين حد أن ملك أو أمير طرابلس ويدعى ريموند الثالث ، التجأ إلى صلاح الدين الأيوبى ، للإستعانة به فى قتال ملك بيت المقدس جاى لوزجنان ، لأنه كان يرى أنه أحق منه بملكها .

ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد . بل أن زوجة أمير انطاكية سيبل كانت على صلة بصلاح الدين ، وتقوم باطلاعه على خطط الصليبيين كما جاء فى كتاب « الكامل فى التاريخ » لابن الأثير وهو المرجع الأساسى لهذه الحروب .

إلا أن وفاة صلاح الدين أدت إلى وقوع خلاف بين اسرته وعماله ، ثم إلى نشوب حرب أهلية يورد وقائعها المؤرخ الفارسى النشأة العماد الكاتب فى كتابه « العُتبى والعُقبى ونحلة الرحلة »

وبسقوط الدولة الأيوبية وقيام دولة سلاطين المماليك دار الصراع من جديد بين العرب والصليبيين ، وتحقق سنة ١٢٦٠ م نصر كبير فى عين جالوت يعد أكبر نصر بعد حطين ، والممهد لنهاية الوجود الصليبى .

● السيف والقلم ●

وتعد شخصية صلاح الدين من الشخصيات النادرة فى التاريخ العربى ، فى الحرب والسياسة ولعله من القلائل فى التاريخ الذين حظوا بتقدير الخصوم ، واعجابهم به .

عاصر صلاح الدين خمسة من المؤرخين أرخ بعضهم لصلاح الدين وعصره ضمن التاريخ للعالم الاسلامى واقتصر البعض على حياته وعصره ، وهم :

● ابن أبى طى ١ (٥٧٥ هـ - ...) فى كتابه « كنز الموحدين فى سيرة صلاح » .



اللجنة المصرية للتضامن
Egyptian Commettee
for Solidarity



مركز الدراسات العربية
Arab Research Centre
London

٨٠٠ عام حطين صلاح الدين
والعمل العربي الموحد
800 Years for SALAH ELDIN
Battle of HATTIN and Joint Arab Action

● ابن الأثير (٥٥٥ هـ - ٦٣٠) فى كتابه « الكامل فى التاريخ » .

● ابن شداد (٥٣٩ هـ - ٦٣٢) فى كتابه « السيرة الصلاحية والمحاسن اليوسفية »

● العماد الكاتب (٥١٩ هـ - ٥٩٧) فى كتابيه « البرق الشامى » و« الفتح القسى فى الفتح القدسى » .

● القاضى الفاضل (٥٢٩ هـ - ٥٩٦) فى كتابه « المجريات » أو « المتجددات » أو « الرسائل » .

وعلى الرغم مما تشف عنه كتابات ابن الأثير من عداء لصلاح الدين ، فقد عاش آمنا ، قريبا من صلاح الدين. كما أن اعجاب العماد الكاتب بشخصية صلاح الدين لم يحل دون نقده فى كثير من المواضع ، والامتناع عن تلبية ما يريده منه صلاح الدين ، كأن يشارك فى قتل أحد الأسرى ، لئلا تتلوث يده بالدم . ومع هذا فلم يغضب منه صلاح الدين ولم يفقد ثقته فيه ، ولم تتعرض العلاقة بينهما إلى ما يعكرها .

وكان صلاح الدين ، وهو فى قمة مجده ، لا يجد حرجا فى سماع توجهات القاضى الفاضل ، حين أشار عليه بتأجيل القيام بالحج والزيارة إلى سنة تالية ، لأن الظروف لم تكن تسمح بذلك ، قائلا لصلاح الدين : « ان الانقطاع للكشف مظالم الخلق أهم من كل ما يتقرب به إلى الله »

ومن جهة أخرى كان صلاح الدين يملك من الشجاعة الأدبية ما يدفعه إلى أن يقول لعساكره ، معترفا بفضل القاضى الفاضل : « لاتظنوا أنى ملكت البلاد بسيوفكم ، بل بقلم الفاضل » .

واعتراف الأعداء بمكانة صلاح الدين ، يتجلى أيضا فى كتابات المؤرخين اللاتينيين ، الذين عاصروا الحروب الصليبية ، وفى مقدمتهم وليم الصورى (١١٣٠م - ١١٨٧) الذى نشأ فى الشرق ، وتعلم اللغة العربية ، وكان له دوره المؤثر فى حض ملكى انجلترا وفرنسا على المشاركة فى الحروب الصليبية .

وكتاب وليم الصورى عن هذه الحروب يأخذ شكل حوليات تقع فى ثلاثة وعشرين جزءا ، وفيه يصور صلاح الدين بصور تدعو إلى الإعجاب، على حين ينعت قواد الحملات الصليبية بالفرقة والمنافسة والخيانة ، وهذا دليل على موضوعية وقوة تأثير صلاح الدين على كل من عرفه .

ويتفق المؤرخ الفارسى ارنول الذى لا يعرف تاريخ ميلاده أو وفاته مع وليم الصورى فى تقديره لصلاح الدين . ومع أن مخطوطه مفقود ، إلا أن ما نقله المؤرخون عنه فى كتبهم عن انتصار صلاح الدين فى بيت المقدس ، فى أحداث ١١٨٧ ، وأخلاقياته ونبله فى التعامل مع الأسرى ، يومىء إلى هذه المكانة التى احتلها صلاح الدين فى قلوب الأعداء ، وعبر عنها أرنول فى كتابه كشاهد عيان ◆



رسالة ألمانيا :



عماد الدين عيسى

● . . . تعتبر ألمانيا البلد الأوروبى الوحيد الذى تكثر فيه المجلات والمطبوعات الشرقية بوجه عام . . لاسيما ما يتصل عنها بالإسلام وتراثه الفكرى . . لذلك فإنها أسبق الدول الأوروبية إهتماما بدراسة اللغة العربية ، وقد أنشىء أول كرسى لدراسة اللغات الشرقية بجامعة «هايدلبيرج» .

يقول الدكتور محمد البهى فى كتابه «الفكر الإسلامى الحديث وصلته بالاستعمار الغربى» : «أسهم الباحثون الألمان بجهود كبيرة فى الدراسات العربية الإسلامية عن طريق التدريس والكتابة ، ونشر النصوص واستطاعت جهودهم مجتمعة أن تهىء الظروف الملائمة لرعاية اتجاه متميز للاقتراب من حقيقة الإسلام . . يكون مخلصاً ، كما يمكن أن يصدق عليه وصف الأكاديمية» . .

فى مدينة جوته العظيم

وتعتبر «فرانكفورت» ــ المدينة الألمانية الشهيرة فى التاريخ القديم ، وإبان الحربين الكونيتين ــ أكثر شهرة عندما عرفت بأنها مدينة «جوته العظيم» . . الذى حقق رافداً جديداً للأدب الأوروبى ، وعرف عنه شرقياته التى اقترنت بنظرته العادلة للمجتمع العربى والإسلامى .·. وفى عهود بعيدة عرفت بمدينة الملوك والأباطرة ، والتى ظلت بل شاهدة عليه المعالم العتيقة التى تخلب الناظر إليها فى الـ «رومبربلاتى» .

لذلك أن تتجه مؤسسة جوته العالمية لتمنح أحد مفكرى الشرق والإسلام الجائزة التى تحمل اسم جوته تقديراً لجهوده فى ألمانيا من أجل الشرق ومن أجل الحضارة العربية . . هو حدث باهر لا شك فيه . .

. . . ولعل قيام أول أكاديمية من نوعها فى أوروبا . . يكون مركزها مدينة جوته العظيم . . وفى ألمانيا ، وهى دولة لها قدرها فى الماضى والحاضر . . . .

. وهذا جهد يستحق أن نقف إزاءه وقفة رصد وتسجيل . . وجولة بحث وحوار للتعريف . . .

قصة أول معهد عربى

● وهنا يطرح السؤال نفسه :

وهل ينجح العربُ الآن فى تجاوز الفجوة بين حضارتين أدبيتين ثقافيتين مختلفتين . . . ؟ . . وهل حقاً قيام مثل هذه الأكاديمية ؟ . . وهل يمكن أن يحدث التقارب فى تفهم طبيعة الانسان العربى . . الذى يجعل الروابط الإنسانية بين الشعوب أكثر ايجابية . . . ؟؟ .

قد تبدو الإجابة صعبة لحد ما . . ولكننى وجدتها فجأة ماثلة أمامى ، وأنا أخطو نحو المبنى رقم ١٣ «درايتسج بتهوفن اشتراسا» . . . فهنا تتجسد الرؤية الجديدة للتقارب العربى ــ الألمانى فى «فرانكفورت» وذلك عندما نهض فى مدينة التاريخ والأباطرة أول معهد للعلوم العربية الإسلامية تدعمه الدول العربية ويرأس مجلس أمانته الأكاديميون العرب . . .

لكن للحوار بداية وأكثر من تساؤ ل . . ومن ثم بدأ البروفيسور «فؤاد سزكين» مدير هذا المعهد قائلا :

– بلا شك أن العرب فى حاجة إلى علماء على مستوى التقدم الحضارى الذى يشهده العالم اليوم . . فإن الإنجازات العلمية الهائلة التى قدمتها أوروبا تجعل من الضرورة الملحة خلق جهاز يمكن من خلاله توفير مستوى عال من العلم للمفكرين والعلماء فى العالم العربى الإسلامى وأعنى بالمفكر هنا ذلك الشخص الذى يستطيع التغلب على مسائل العلم على أساس النظر التاريخى العميق والبعيد ــ من هنا نبعت فكرة انشاء هذا المعهد الذى يمكن من خلاله إعداد نموذج للعالم ــ العربى . . على مستوى التقدم الحضارى الذى يشهده العالم اليوم ، ويحتاج إلى من ينذر نفسه لدراسة النهضة العلمية الشاملة التى نشهدها والحضارة التى نعيشها حتى تتصل الإنجازات العلمية الهائلة التى أفرزتها الأمة العربية الإسلامية فى القرون الماضية ، وتلحقها بركب التقدم العالمى فى عصرنا الحاضر . . ولعل هذا الأمر يتحقق عندما يأخذ سبله إلى الوجود فى ظل معهد لتاريخ العلوم العربية والإسلامية . . يؤسس فى جامعة أوربية ، وعلى المستوى الشعبى والسياسى فمن الجدير بالتسجيل أن مدينة «فرانكفورت» ممثلة فى عمدتها الدكتور «فالتر فالمان» قد قابلت هذه الفكرة بروح متفتحة متفهمة . . كما اتخذت ولاية «هيسن» وحكومتها موقفاً ايجابيا من هذا المشروع . . كذلك برهنت الحكومة الاتحادية فى «بون» من خلال انتدابها للسيد «هانس بورجن فيشنفسكى» وزير الدولة والممثل الشخصى للمستشار الاتحادى على أنها تعلق أهمية كبيرة على تحقيق هذا المشروع .

وعندما نلقى نظرة فاحصة على سائر الأعمال العلمية ــ فى أوروبا كلها ــ حول تاريخ العلوم العربية الإسلامية سنجد أن ٩٠ ٪ من هذه الأعمال قد تمت على أيدى مستشرقين ألمان . . بدءاً بـ «رانكه» و «فابل» إلى «فيلهاوزن» و «جولد تسهير» و «جوته» . . فلهؤلاء وغيرهم يدين الفكر الغربى . . لأنهم أنجزوا أعمالاً أولية قيمة

عن العرب والشرق والإسلام وخلقوا منها الأساس لبحوث لاحقة ، والآن يجب أن نتيح للباحثين العرب والمسلمين الاستفادة من هذه الدراسات . وأعتقد أن جمهورية ألمانيا الاتحادية هى الدولة الأنسب لتأسيس مثل هذا المعهد فيها . . كما أن جامعة فرانكفورت ـ التى أعمل بها ما يزيد على العشرين عاما ـ كانت الملائمة ليتخذ من هذه المدينة مقراً للمعهد . . .

ويضيف الدكتور سزكين :

– وتتضح المكاسب العلمية التى يمكن اتاحتها بوجود هذا المعهد فى اطار جامعة فرانكفورت فى الاستفادة بمناهجها العلمية ومكانتها العالمية . . كما يتيح المعهد المنح للطلاب الممتازين فى العالم العربى والإسلامى كى يحصلوا بموجبها على الزاد العلمى الأصيل فى تاريخ العلوم العربية والإسلامية . .

«وقف» فى ألمانيا وأموال عربية

● لكن . . كيف بدأ التصور لمثل هذا المعهد ، الذى يتبنى علوم الحضارة العربية فى مجتمع أوروبى . . .

يقول الدكتور فؤاد سزكين :

– أعرف منذ البداية أن العصب الأساسى لقيام مثل هذا المعهد ، الذى يقوم بدور حضارى عربى اسلامى يحتاج إلى الدعم المادى الضخم ، الذى يجب أن يسانده ليصبح واقعا . وكان تصورى يتركز فى ضرورة انشاء «وقف» يوفر النفقات اللازمة لمثل هذا المعهد ، على أن يقوم المعهد بواجباته التدريسية مندمجاً بجامعة فرانكفورت ، ومن المقرر أن يمنح الطلاب الموهوبين من العالم العربى والإسلامى بعثات ليدرسوا فى المعهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية كمواد أساسية أو فرعية ، مراعين فى الوقت ذاته ميادين علمية أخرى ـ ومحاولين إمداد هؤلاء الطلبة بالمعارف والقدرات التى لا يمكن استيعابها بدون هذه الأسس العلمية التاريخية . . .

– وبالإضافة إلى ذلك فقد وفرنا للعلماء والمفكرين فى هذه الدول فرص الاسكان المناسب الملحق بالمعهد ليتيسر الجو الملائم لنشاطهم فى البحث ولكى تتطور قدراتهم على التحصيل العلمى . . كذلك يسهل عليهم الاشتراك فى الحلقات الدراسية الأسبوعية الأخرى . . .

● قلت للبروفيسور فؤاد سزكين :

– إذا كان المعهد منذ بداياته على هذا المستوى من التطلعات العلمية . . فهل يمكنه إلى جانب دعايا البلدان العربية والإسلامية استيعاب الطلاب والعلماء الألمان لتتاح لهم فرصة الدراسة فى هذا المعهد وتحقيق أهداف التبادل الحضارى ؟

ويجيب مدير المعهد قائلا :

– بالطبع . . فليس من سياسة المعهد أو خطته أن تقتصر على أبناء البلدان العربية أو الإسلامية ، ولكن بالامكانيات التى أتيحت له يستطيع أبناء البلدان وعلى الأخص من جمهورية ألمانيا الاتحادية من الطلبة والعلماء استكمال معرفتهم بشأن العلوم العربية والإسلامية . . فالألمان منذ قرون عديدة وهم رواد بحث ودراسة علوم الشرق وحضارته . . بل إن من أهداف المعهد إفساح المجال للعديد من العلماء الألمان وغيرهم ممن يكرسون أنفسهم للبحث للتعريف بالاسهامات التى قدمتها العلوم العربية والإسلامية لتاريخ العلوم بعامة . .

ترسيخ التعاون الأكاديمى

ويسترسل الدكتور «سزكين» موضحاً بعض الجوانب الحيوية التى تعين هذا المعهد على آداء رسالته . . فيقول :

– وعلى أساس من قناعتى بأهمية مشروعى العلمى ، رأيت أن أطرح فكرته على بعض رجالات الدول العربية المسئولة ، وجدير بالذكر أن دولا عربية كثيرة قد أسهمت إلى جانب المنظمات والهيئات بما وفر دعماً ماديا قيمته سبعة ملايين مارك لتوفير المقر الخاص بالمعهد وتجهيزه بأحدث الاحتياجات العلمية لمباشرة دوره العلمى . . كذلك اسهامات دول عديدة منها الكويت بما مقداره خمسة ملايين دولار تمثل «وقفا» يتم من خلاله تمويل احتياجات المعهد . . .

وإذا كان «الوقف» المخصص لهذا الحق قد مكن من توفير الوسائل المالية الضرورية لتأسيس ومباشرة نشاطه . . فنحن على يقين من أننا سنبرز من خلال نشاطنا العلمى تأثير الدعم الأدبى والمادى من قبل الطرف العربى . . كما سنلاقى فى المستقبل المزيد من التفهم المأمول من خلال الخطة الموضوعية للدراسة والبحث فيه ، وأيضا إنشاء الأقسام العلمية ، وتقديم المنح للباحثين والطلاب . . وهو ما يقتضى أن ترتفع قيمة الوقف الذى يصرف المعهد من حصيلته خمسة عشر مليون دولار على الأقل . . حتى يصل وقفيته إلى الحد الأدنى الذى يستطيع به أن يواصل مهامه ويؤدى رسالته . . .

ويواصل البروفيسور فؤاد سزكين الحديث عن الدور العربى فى الاشراف على معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية قائلا :

– ولقد أقر مجلس المؤسسين للمعهد نظامه الأساسى ، وخاصة «الوقف» . . كما أقرت جامعة «فرانكفورت» مشروع المعهد وقدمته إلى الجهات المسئولة ، وبذلك أخذ شكله القانونى .

ولقد قطع معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية شوطاً بعيداً منذ بدء قيامه ، وأمكن ترسيخ سبل التعاون الأكاديمى مع الجامعات الألمانية . . كما ينتظر لهذا المعهد انطلاقة بعيدة لتحقيق الأهداف المرجوة من الحضارة والتراث العربى الإسلامى ، وهى أهداف ينطلق بها المعهد وعلى رأسه الأستاذ الدكتور «عبد الله التركى» الرئيس الحالى لمجلس أمناء المعهد ، وعميد كلية الآداب بجامعة الملك فيصل بالرياض .

ويعتبر من أهم الإنجازات العلمية ـ إعمالاً للتوصية التى أصدرها مجلس أمناء معهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية هو كرسى الاستاذية لتاريخ العلوم العربية فى جامعة فرانكفورت . كذلك قد أثمرت المباحثات بين المسئولين عن المعهد والسلطات العلمية بجامعة فرانكفورت لإدخال أسس جديدة لتدريس تاريخ العلوم الإسلامية بالإضافة إلى منح المعهد المزيد من الدرجات العلمية .

وجدير بالذكر أن هذا المعهد يشمل مكتبة تضم عشرين ألف مجلة ، وفهارس لأربعة آلاف وخمسمائة مخطوط توجد فى جميع مكتبات العالم . . .

وعندما يصل بنا الحديث والتعريف بأول معهد لتاريخ العلوم عند العرب فى أوروبا . . بلا شك يكون من الجدير بالرصد للتقدير ما أثمرته جهود البروفيسور جوته للعلوم . . والذى تبرع بقيمة جائزة الملك فيصل إسهاما فى تأسيس هذا المعهد . . كما تبرع بالمكتبة الخاصة به وبزوجته (١٦ ألف مجلة وأربعة آلف كتاب مصور بالميكروفيلم) لتكون نواة لمركز أبحاث يضمه هذا المعهد الفريد ◆









فى البحث عن التاريخ

سمير فريد

تحتفل الأوساط السينمائية هذا العام بمرور ستين عاما على عرض أول فيلم مصرى طويل عام ١٩٢٧ . وبهذه المناسبة يصدر كاتب المقال كتابه « دليل الأفلام المصرية » . وتنشر مجلة القاهرة تقدمة لهذا الكتاب بقلم مؤلفه .

هناك منهجان تنطوى تحتهما كل مناهج البحث فى تاريخ الفنون وفى نقدها : الأول المنهج الذى يربط بين العمل الفنى وبين المكان والزمان اللذين وجد فيهما ، والثانى لا يربط بين العمل الفنى وزمانه ومكانه ، وإنما ينقده ويضعه فى التاريخ باعتبار قيمته الشكلية أى مدى جماله ودقة صنعته .

وليس معنى هذا بالطبع أنه لا توجد مناهج تجمع بين اعتبار الشكل ، واعتبار الزمان والمكان ، ولكن أياً من هذه المناهج لا بد وأن يميل إلى هذا الجانب أو ذاك . وإذ سألت نفسى إلى أى من هذه المناهج أنت ، أو على أساس انقد وجدت ـ ولعل الاخرين يجدون غير ما وجدت ـ أننى أجمع بين اعتبار الشكل ، واعتبار الزمان والمكان ، وأميل إلى الشكل .

ومن هنا كان اهتمامى بالبحث فى تاريخ السينما فى مصر . وقد وجدت منذ بداية احترافى للنقد السينمائى عام ١٩٦٥ أننا فى مصر نخلط بين تاريخ السينما وبين تاريخ الأفلام . فتاريخ السينما فى أى بلد من البلاد هو تاريخ الظاهرة السينمائية أى تاريخ دور العرض السينمائى وما تعرضه من افلام أجنبية أو محلية ، أما تاريخ الافلام المصرية فهو تاريخ هذه الافلام فقط . الأول هو تاريخ صناعة السينما (دور العرض والتوزيع والانتاج) والثانى هو تاريخ الانتاج فقط .

ولكن الأهم من ذلك الخلط الذى يمكن تصويبه اكتشافى منذ ذلك العام (١٩٦٥) أننا لا نملك دليلاً علمياً لصناعة السينما فى مصر ، كما أننا لا نملك مثل ذلك الدليل عن الافلام المصرية ، سواء الروائية أم التسجيلية أم افلام التحريك ، وهى أجناس الفن السينمائى الثلاثة التى أضيف اليها مؤخراً جنس رابع وهو الأفلام الوثائقية أى الافلام التى تعتمد على استخدام مواد سينمائية سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

ولذلك ، وفى بداية عام ١٩٦٦ أصدرت كتابى الأول بعنوان « سينما ٦٥ » فى محاولة لإصدار دليل سنوى عن السينما فى مصر .

ولا يعنى ذلك أننى بدأت من الصفر ، أو أن دليلى هذا كان هو الدليل العلمى ، بل كان لهذا الكتاب وما تلاه من كتب بهذا العنوان حتى « سينما ٧٠ » هدف اخر ، وهو هدف فرض معاملة مقالات النقد السينمائى كمقالات النقد الأدبى ، ومقالات النقد المسرحى على الواقع الثقافى المصرى .

كان هناك ومنذ بداية الخمسينيات ، دليل « جاك باسكال » عن صناعة السينما ،

وكان هناك ومنذ بداية الخمسينيات أيضا ، دليل « فريد المزاوى » للافلام المصرية وإلى جانب قائمتى باسكال والمزاوى للافلام المصرية ، كانت هناك قائمة حسن إمام عمر ، التى أصدرها فى كتابه الفيلم العربى عام ١٩٥٩ ، وقائمة يوسف سلامه التى قدمها إلى ارشيف الفيلم القومى عند تأسيسه عام ١٩٦٨ ، كما كانت هناك جهود كبيرة فى البحث فى تاريخ السينما ، قام بها السيد حسن جمعه ومحمد دواره ، والهامى حسن وسعد الدين توفيق وأحمد كامل مرسى ، ومحمد السيد شوشه .

وعندما تولى أحمد الحضرى ادارة المركز القومى للثقافة السينمائية قام باعداد قائمة خاصة بالمركز ، كما قام باصدار دليل سنوى للافلام المصرية والأجنبية ابتداء من عام ١٩٧٠ ، وإصدار أول دليل لمخرجى الأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٨٠ ، كما أصدر المنعم سعد كتابا سنويا عن الأفلام المصرية يتضمن نقده لهذه الأفلام منذ عام ١٩٦٨ .

وفى عام ١٩٧٨ أصدرت شركة مصر للتوزيع ودور العرض ، دليل الأفلام المصرية من ١٩٢٧ إلى ١٩٧٧ من إعداد منير ابراهيم ، وفى عام ١٩٨٣ أصدر صندوق دعم السينما نفس القائمة مضافاً إليها أفلام الفترة من ١٩٧٨ إلى ١٩٨٢ .

وكل هذه الجهود فى البحث فى تاريخ السينما المصرية وتاريخ الأفلام المصرية هى جهود تستحق تقدير أى باحث فى الحاضر أو المستقبل ، لأنه لولا هذه الجهود فى تاريخ السينما ، أو تاريخ الأفلام فى مصر ، لكان على الباحث أن يبذل جهدا مضاعفا .

ولا يمكن المساواة بين جهود هؤلاء الباحثين . فالامانة تقتضى ابراز دور فريد المزاوى الرائد الذى استطاع من خلال ادارته للمركز الكاثوليكى المصرى لوسائل التعبير أن يؤسس أول وأشمل ارشيف للفيلم المصرى ، بإعداد ملف خاص عن كل فيلم مصرى . ومن خلال هذا الأرشيف وضع فريد المزاوى قائمته التى اعتمد عليها كل الباحثين وكذلك صاحب هذا الكتاب كاتب هذه السطور ، كما اعتمدوا على ملفات الارشيف الاصلية ، والكتب والمجلات الخاصة بمكتبة المركز .

إن الدليل العلمى المحقق ، والمرجع الموثوق ، لم يصدر حتى الآن ، أى حتى تاريخ مرور ٦٠ عاما على عرض أول فيلم مصرى روائى طويل عام ١٩٢٧ . لأن ـ الدليل العلمى للأفلام ، هو الدليل الذى يشمل عنوان الفيلم وأسماء العاملين فيه ، وشركة الانتاج ، وشركة التوزيع ، وتاريخ الإنتاج ، وتاريخ العرض ، ومدة عرض الفيلم وملخص لقصته ، بينما كل القوائم التى اعدت للافلام المصرية ، سواء التى اصدرت فى كتب أو لم تصدر ، كانت ناقصة ، واغلبها أتى بعنوان الفيلم فقط واسم مخرجه وتاريخ عرضه . وحتى هذا الكتاب يقتصر على هذه العناصر فقط .

وترجع قصة هذا الكتاب إلى عام ١٩٦٧ اثناء الاحتفال بمرور ٤٠ عاما على عرض أول فيلم مصرى روائى طويل فى دار سينما أوبرا بالقاهرة . حين سألنى بدر الديب ، وكان المستشار الثقافى لجريدة « الجمهورية » ـ حيث أعمل ـ ان كانت هناك « فيلموجرافيا » للأفلام المصرية الطويلة أو القصيرة ، فأجبت بالنفى ، فقال لى وهو أستاذ « البيبلوجرافيا » الكبير « أنك لو قضيت عمرك كله فى اعداد هذه « الفيلموجرافيا » ، فلن يكون قد ضاع هباء ، بل أن هذه هى الخطوة الأولى لكى يكون لك أو لغيرك رأى فى الأفلام المصرية ، وبدونها يظل هذا الرأى مهما كان مبتورا ومشوها .

واقتنعت تماما برأى بدر الديب . وبدأت العمل فى دليل الأفلام المصرية الروائية الطويلة . وكانت الخطوة الأولى هى إعداد ورقة بالمعلومات الأساسية عن كل فيلم ،


● لقطة من فيلم « وداد » لفريتز كرامب



● لقطة من فيلم « الدفاع » ليوسف وهبي . .

وتم وضع هذه الورقة على النحو الآتى :
مسلسل
عنوان الفيلم
إخراج
سيناريو
تصوير
ديكور
مونتاج
ماكياج
موسيقى
صوت
تمثيل
انتاج
توزيع
تاريخ الانتاج
تاريخ العرض الأول فى مصر
توقيت العرض
ملخص القصة

وكانت الخطوة الثانية هى تحقيق قائمة فريد المزاوى عن أفلام الفترة من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٦٤ ، وذلك للانتهاء من المسلسل العام ، وعناوين الأفلام وأسماء المخرجين وتواريخ العرض الأول ، ثم البدء فى استكمال البيانات الأخرى الخاصة بكل فيلم بعد ذلك . أما قائمة أفلام الفترة من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٨٦ فقد وضعتها بنفسى معتمدا على متابعتى المباشرة لهذه الأفلام .

وفى عام ١٩٦٧ بدأت تحقيق تلك البيانات الأولية عن الأفلام من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٦٤ ، بمراجعة ملفات الأفلام بالمركز الكاثوليكى ، مع صديقى وزميلى يوسف شريف رزق الله ، ولكن سرعان ما أصابه الملل ، وشعر بالوقت الكثير الذى يمكن أن يستغرقه هذا التحقيق ، ولعله كان على حق ، لأن مجرد تحقيق عناوين الأفلام وأسماء المخرجين وتواريخ عرضها الأولى عن الفترة المذكورة فقط استغرق عشرين عاما ، فما بالك بدليل الافلام المصرية كاملاً .

لماذا كل هذا الوقت ؟ أولا . لأن مثل هذه الأعمال تحتاج إلى فريق من الباحثين وثانيا : لأنها تحتاج على الأقل إلى تفريغ الباحث الفرد ، ولو لمدة عام كامل ، ثالثا : لأنها تحتاج إلى الكثير من المال ، وإلى جانب ذلك كله ، فان أهم ما جعل مجرد تحقيق البيانات الأولية عن أفلام الفترة من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٦٤ يستغرق كل هذا الوقت الأخطاء المنهجية فى قائمة فريد المزاوى ، وكل القوائم الأخرى التى أعدت للافلام المصرية الروائية الطويلة سواء التى صدرت فى كتب ، أو التى لم تصدر ، فى مصر ، أو خارج مصر ، والتى نقلت قائمة المزاوى باخطائها ، ودون تحقيق هذه القائمة .

وقد أوضحت هذه الأخطاء بعد عشر سنوات عند الاحتفال باليوبيل الذهبى للفيلم المصرى عام ١٩٧٧ ، وذلك فى ورقة العمل التى قدمتها إلى ندوة مشاكل البحث فى تاريخ السينما المصرية فى إطار المؤتمر الأول للثقافة السينمائية الذى نظمته جمعية نقاد السينما (افكا) فى الفترة من ١٤ إلى ٢١ يونيو عام ١٩٧٧ بالمركز القومى للثقافة السينمائية . كما نشرت فى نشرة جمعية الفيلم بالقاهرة ، فى نفس العام بحثاً بعنوان تحقيق أفلام السنوات العشر الأولى فى تاريخ الفيلم المصرى ، وكان خلاصة ما توصلت إليه حتى ذلك الوقت .

فما هى هذه الأخطاء المنهجية فى قائمة المزاوى عن أفلام الفترة من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٦٤ ، والتى تكررت بعد ذلك فى كل القوائم التى نقلت عنها ؟ أما فيما يتعلق بعناوين الأفلام فالأصل أن ينقل العنوان المطبوع على نسخة الفيلم أو على الأقل المطبوع فى اعلانات الفيلم إذا لم تتوفر النسخة . أما قائمة المزاوى فقد وضعها الرائد الكبير باللغة الفرنسية ، ودون كتابة عنوان الفيلم الأصلى ولو بالحروف اللاتينية ، وعندما وضع القائمة باللغة العربية ، لم يرجع إلى عنوان الفيلم الاصلى ، وإنما ترجم العنوان الفرنسى ، وبذلك وقع فى عديد من الأخطاء بالغاء الالف واللام ، وخلط المعانى ، والخلط بين المؤنث والمذكر ، وغير ذلك .

وفيما يتعلق بعدد الأفلام استبعد المزاوى أفلام الانتاج المشترك ، والصحيح أن الفيلم المصرى هو الفيلم الذى أنتجته أو شاركت فى إنتاجه شركة مصرية ، وذكر بعض الأفلام الصامتة عند إعادة عرضها ناطقة مثل فيلم « الضحايا » ولم يذكر أفلام صامته أخرى عند عرضها ناطقة ايضا مثل « تحت ضوء القمر » ، و « صاحب السعادة كشكش بيه » و « عندما تحب المرأة » بينما يجب أن يكون لكل قائمة مقياس واحد يؤكد رقم الفيلم ، وفى هذا الصدد فقد أعتبرت أن الفيلم الصامت الذى يعاد عرضه ناطق هو فيلم واحد ، ورقمه هو رقم عرضه الأول صامتاً ، على أن تكون هناك اشارة إلى ذلك فى الدليل الشامل لجميع بيانات الافلام .

وفى عدد الافلام ايضا كشف تحقيق قائمة المزاوى أن فيلم « ياقوت افندى » اخراج اميل روزيه عام ١٩٣٤ فيلم فرنسى خالص كما تذكر ليلى أبو سيف فى كتابها عن نجيب الريحانى ، وكما يذكر الريحانى نفسه فى مذكراته .

أما فيما يتعلق بمخرجى الافلام ... اختلفت القوائم فى اخراج فيلم « ليلى ... ١٩٢٧ ، فهناك من يذكر انه إخراج وداد عرفى ، وفى قائمة ثانية اخراج أحمد جلال

وفى ثالثة اخراج استيفان روستى ، وفى رابعة من اخراج الثلاثة . وبالعودة إلى مجلة « اللطائف » العدد ٦٦٢ فى ١٧ أكتوبر عام ١٩٢٧ نجد مقالا لأحمد جلال يصف فيه فيلم « ليلى » بأنه فيلم « بشع » ويقول أنه اعاد كتابته ، ولكن استيفان روستى قام بإخراجه وحده . وفى تقديرى ان استبعاد اسم روستى كمخرج لهذا الفيلم ، يرجع إلى النزعة القومية الضيقة التى تغلب على مؤرخى السينما فى مصر ، إذ كان روستى من أب نمسوى وأم ايطالية ، وليس من أصل مصرى .

ومن الأخطاء الشائعة فى اغلب القوائم ايضا أن فيلم « سعاد الغجرية » عام ١٩٢٨ اخراج بوتشينى ، والصحيح انه اخراج جاك شوتز ، وأن فيلم « البحر بيضحك ليه » عام ١٩٢٨ إخراج أمين عطا الله ، والصحيح أنه اخراج استفان روستى ، وأن فيلم «بنت النيل ، عام ١٩٢٩ اخراج أحمد جلال ، والصحيح انه اخراج عزيزة أمير ، وان فيلم « غادة الصحراء » عام ١٩٢٩ اخراج وداد عرفى ، والصحيح أنه اخراج شكرى ما فى ، وان فيلم « كله إلاكده » عام ١٩٣٧ اخراج ادمون تويما ، وتصحيح أنه إخراج كارلو بوبا .

وتصحيح اخراج كل فيلم من هذه الافلام يستند إلى مرجع محدد . فبالنسبة لفيلم « سعاد الغجرية » المرجع هو مجلة « الصباح » فى ٢١ مايو ١٩٢٨ وفيلم « البحر بيضحك ليه » نفس المجلة فى ١٣ أغسطس و ٩ ديسمبر ١٩٢٨ ، وفيلم « بنت النيل » نفس المجلة فى ٢ يوليو ١٩٢٨ و ٢٧ يناير ١٩٢٩ ، وفيلم « غادة الصحراء » نفس المجلة فى ١٧ فبراير ١٩٢٩ ، أما بالنسبة لفيلم « المعلم بحبح » فقد أكد لى فؤاد الجزايرلى أن فوزى الجزايرلى لم يخرج آية افلام فى حياته ، وأنه إكتفى بالتمثيل فقط ، وأن مخرج الفيلم هو شكرى ماضى ، كما أكد لى أدمون تويما أنه لم يخرج فيلم « كله إلا كده » ولم يخرج آية أفلام ، وان مخرج الفيلم هو كارلو بوبا .

ونصل إلى المجموعة الثالثة من الاخطاء المنهجية فى قائمة المزاوى ، والقوائم التى نقلت عنها ، وهى الأخطاء المتعلقة بتواريخ العروض الأولى للأفلام ، وكما أن الصحيح فى تحديد تاريخ إنتاج الفيلم هو تاريخ طبع النسخة الأولى ، فإن تاريخ العرض الأول ، هو تاريخ العرض الأول فى أى دار عرض فى العالم ، غير أن قائمة المزاوى ،



عزيزة أمير



فاطمة رشدى

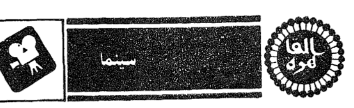
وما تلاها من قوائم تذكر تواريخ العرض الأولى « المتصلة » للافلام فى دار عرض من الدرجة الأولى فى القاهرة ، ومعنى هذا أن هذه القوائم لا تتضمن الأفلام التى عرضت لمدة يوم واحد ، وقد حدث هذا مثلاً فى أربعة افلام عام ١٩٨٦ ، ولا تتضمن الافلام التى عرضت لاول مره فى دور عرض من الدرجة الثانية لسبب أو لآخر ، ولا تتضمن الأفلام التى عرضت فى الاسكندرية أو طنطا أو غيرها من مدة مصر دون أن تعرض فى القاهرة ، وتجعل تاريخ العرض الأول للفيلم الذى عرض فى الاسكندرية قبل القاهرة تاريخ عرضه فى القاهرة ، وكل هذه اخطاء منهجية ، ومع ذلك تأخذ بها حتى عام ١٩٨٦ مكتبة المركز الكاثوليكى ، وكذلك جمعية الفيلم بالقاهرة ، وربما جهات أخرى حكومية وغير حكومية .

وفى قائمة المزاوى وما تلاها من قوائم نجد أن الوحدة الزمنية هى الموسم والصحيح السنة الميلادية ، أو السنة الهجرية ، لأن بداية كل موسم ونهايته تختلف فى كل قائمة حسب تقدير واضعها . وقد وضعت القائمة المنشورة فى هذا الكتاب على أساس السنة الميلادية ، وعلى أساس تاريخ العرض الأول فى مصر ، فى أى مكان من مصر وفى أى دار عرض سواء من الدرجة الأولى أو غيرها من الدرجات وحتى لو كان هذا العرض لمدة يوم واحد .

ومن الأخطاء الشائعة التى لا تجعل أرقام الأفلام حتمية فى قائمة المزاوى وما تلاها من قوائم ، الترتيب العفوى للافلام التى يبدأ عرضها فى يوم واحد ، والصحيح أن يتم ترتيب هذه الأفلام حسب الحروف الأبجدية مع استبعاد الالف واللام ، وبالتالى تتحقق حتمية رقم كل فيلم من الافلام من أول فيلم حتى نهاية القائمة ، وهذا ما تم اتباعه فى القائمة المنشورة فى هذا الكتاب .

وقد تم تصحيح كثير من تواريخ العروض الأولى للأفلام ، ففيلم « زينب » مثلا لم يعرض فى ١٦ ابريل عام ١٩٣٠ وانما فى ٩ ابريل حسب مذكرات مخرجه محمد كريم وفيلم « الزواج » لم يعرض فى ١٩ ديسمبر عام ١٩٣٢ وإنما فى ١٩ يناير عام ١٩٣٣ كما تقول مخرجته فاطمة رشدى فى مذكراتها . وتخلط القوائم بين تاريخ عرض فيلم الهاوية « اخراج توجو مزراحى » ، لأنه عرض فى الاسكندرية قبل القاهرة ، كما عرض فى القاهرة باسم « الكوكاكيين » وتذهب بعض القوائم إلى ذكر العناوين وكأنها فيلمين منفصلين والصحيح أن يسجل الفيلم بعنوانه الذى عرض به لأول مرة ، وأن يكون تاريخ عرضه الأول فى مصر هو تاريخ عرضه بنفس ذلك الاسم .

ومن بين الأخطاء الفادحه فى قائمة المزاوى ، وما تلاها من قوائم عدم تحديد الافلام الصامته بعد اختراع الفيلم الناطق بل أن الخلاف شديد حول تحديد الفيلم الناطق الأول . ولا غرابة فى ذلك إذا كان الخلاف يمتد إلى تحديد الفيلم الصامت الاول وهل يكون أول فيلم عرض فى الاسكندرية أم أول فيلم عرض فى القاهرة وكأن هذه المدينة فى بلد آخر غير البلد الذى تقع فيه المدينة الأخرى ◆



مهرجان موسكو السينمائى الدولى الخامس عشر

فوزى سليمان

.. نعم .. نلمس فى الدورة الجديدة لمهرجان موسكو السينمائى الدولى تغييرا ومحاولة جادة أن يرتفع إلى مستوى المهرجانات السينمائية الدولية المحترمة ، وطموحا أن يكون جديرا بإنتسابه إلى عاصمة إحدى القوتين العظميين فى العالم .. ولكنك تلمس - أيضا - أن النوايا الطيبة النبيلة ، مازالت دون تحقيقها عقبات وصعوبات عديدة ، بعضها تنظيمى - ولن نقارن مع مهرجان كان أو برلين بل مع مهرجان كارلو فى فارى الذى يقام بالتناوب مع مهرجان موسكو ذاته ، حيث شهدت الدورتان الأخيرتان له تنظيما متفوقا من بعض مظاهره استخدام الكومبيوتر الذى لم يعد بدعا فى أى دولة متقدمة !

وحسنا فعلت القيادة السينمائية الجديدة ، بتحديد عدد ايام المهرجان - إلى إثنى عشر يوما مقابل ، أربعة عشر ، وعدد الأفلام المشتركة فى المسابقة ، فيلم واحد لكل دولة ، وعدد الجوائز ، فتقتصر الجائزة الذهبية على فيلم واحد حتى تكون حقا « الجائزة الكبرى » - وكانت فى دورة ١٩٨٥ - ثلاثا ! ويختار لأول مرة رئيسان للجان التحكيم أجنبيين هما الممثل الأمريكى « روبرت دى نيرو » رئيسا للجنة تحكم الأفلام الروائية الطويلة ، والكاتبة الهندية بارفاكى مينون رئيسة للجنة تحكيم أفلام الأطفال .

السينما السوفيتية الشابة

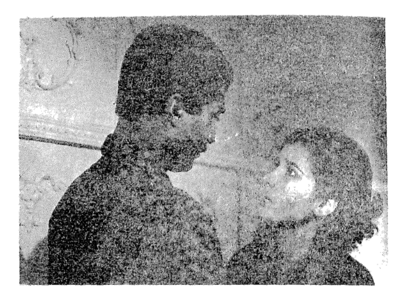
إلا أن أهم ما حققته سياسة القيادة السينمائية الجديدة بعد أن تولى المخرج اليم كليموف - الأمانة العامة لاتحاد السينما السوفيتية هو هذا البرنامج الحافل للسينما السوفيتية الشابة - الذى أقيم فى نادى السينمائيين . هذا النادى الذى أصبح من أهم الملامح الجديدة فى المهرجان بعروضه السينمائية والمسرحية ، والموسيقية ، والفولكلورية ، وندواته ومناقشاته الحارة - حتى لقد أشاد بهما - برنامج السينما الشابة والنادى - إليم كليموف فى كلمته فى حفل افتتاح المهرجان سبق أن شاهدنا بعض نماذج من هذه السينما الشابة فى مهرجان كان الأخير - فى برامجه الموازية - « خطابات رجل ميت » أول أفلام كونستانتين لوبو شانسكى - وبالمناسبة عرض فى مهرجان القاهرة الدولى فى ديسمبر ١٩٨٦ ! - « وروبنسوانادا » او « جدى الانجليزى » أول أفلام المخرجة نانا جورجادزى - جائزة الكاميرا الذهبية - كان ٨٧ » - و« قلوب محطمة بلا مبالاة » لاكسندر سوكوروف مهرجان برلين فبراير ٨٧ - ونكتشف فى موسكو أسماء جديدة : يورى مامين مخرج فيلم « مهرجان نبتون » - وتيموراز بابلوانى فى فيلم « قتل العصافير » - وفلاديمير توماييف فى فيلمه الرائع « رحلة الابن » - وباكو ساديكوف فى « أدونيس الرابع عشر » - أكثر هذه الأفلام مثل حركة بازغة خارج إطار الصناعة السينمائية الرسمية - وظل أما حبيس العلب أو العروض الخاصة ونوادى الأفلام - رغم ما حققه من نضج فنى .. ظلت كأنها أعمال تجريبية بعيدة عن العرض الجماهيرى العام .. وكلها تشكل ظاهرة هامة جديدة فى السينما السوفيتية ، ووعيا فنيا ، وجدليا فى تناول العلاقة بين الانسان والتاريخ ، والتقاليد الروحية والثقافية ، وقيماً جمالية — ورغم أن بعضها تحترم التقاليد لكنه يتناولها منظور جدلى - كما أنها محملة بلمسات ثرية من الثقافات الاقلمية من جيورجيا وولايات البلطيق والجمهورية الأسيوية وبعضها يستخدم بذكاء وسائل تكتيكية فى الصوت واللون ، وتكثيف المعنى الفلسفى للكلمة - وإضعاف الجملة لحساب الإيقاع .. والمحتوى الاجتماعى من اهتمامات المخرجين الشبان . ونجدكلا من فيلم « رحلة إلى ابن » و« مرة عاش هنا طبيب » - ارتباطا بالأدب الروسى .

مجموع افلام برنامج السينما السوفيتية الشابة - بمختلف رؤى مخرجها الفردية - تمثل حركة بديلة - أو سينما جديدة مختلفة - ترفض الأشكال القديمة ، وتحاول أن تؤكد ذاتها ، مدركة ما قد تلاقيه من صعوبات .. لكن الظروف اليوم أصبحت أكثر لصالحهم ... بعد ما اتخذه مؤتمر السينمائيين السوفييت - فى مايو ١٩٨٦ - من قرارات هامة لتشجيع المغامرات والتجارب السينمائية الجديدة .

تكريم آخر لفللينى

لم تكن مفاجأة أن يفوز فيلم - « لقاء » للمخرج الإيطالى الكبير فيدريكو فيللنى بالجائزة الكبرى - الذهبية . وكان نفس الفيلم قد عرض فى مهرجان كان الأخير ورفض فللينى أن يشترك بفيلمه داخل المسابقة - كان هذا رأيه لسنوات طويلة فى كل المهرجانات الدولية وفى كان « نال جائزة تكريمية .. لعيد المهرجان الأربعين فلماذا قبل أن يشترك فى مهرجان موسكو .. وينافس مخرجين أقل شأنا من مخرجى كان !! هل وعد مسبقا بالجائزة الكبرى ؟ إن مشاركة فللينى فى حد ذاتها تشريف للمهرجان . وسعد فللينى بتحية الجمهور الحماسية له وهو يتسلم الجائزة ، واشاد بالسياسة السينمائية الجديدة » وقال انه يحضر للمرة الثانية إلى موسكو ، وشاركته زوجته جولينا ماسيا فى تلقى تحية الجمهور .

أشاهد الفيلم للمرة الثانية هنا وسط جمهور مختلف عن ملتقى الصحفيين والنقاد فى كان .. فقد ازدحمت القاعة الكبرى بالمشاهدين قبل بداية العرض . وعلى المنصة ظهر منتج الفيلم المصرى إبراهيم موسى ، الذى يعترف له فللينى بفضل ظهور الفيلم بهذا الشكل المشرف ، وفى المشاهدة الثانية تتعمق مفردات العمل أكثر .. كيف تبلورت ليخرج عمل فنى عظيم ! يدلف بنا إلى سحر عالم السينما - « تشينى تشيتا » مدينة السينما بروما - التى تحتفل بعيدها الخمسينى هذا العام - وعالم فللينى ذاته - عالمان يتوحدان .. منذ جاءها الشاب فللينى لإجراء حديث . ها هى ذى لفتة تليفزيونية من اليابان تجرى بعد لقاء .. من حديثه عن عمله وذاته ، إلى دقائق العمل الفنى وأسراره .. المساعدين الفنيين ، إعداد المناظر ، الممثلين .. الخ .. مع مشاهد لا تنسى .. بطل كثير من أفلامه مارشللو ماسترويانى ديانى فى زيارة للبطلة القديمة أنتيتا إكبرج .. كلهم لقاء بطلى « الحياة



● زوجة رجل مهم اخراج محمد خان .

اللذيذة » .. عام ١٩٥٩ .. كيف أصبحت أنينا بعد هذه السنوات الطوال ؟ .. لقاء مؤثر بين ذكريات الماضي ، والحاضر .. وعن سحر عالم السينما إدانـه للخضوع للإعلانـات .. ولخطر التليفزيـون .. في مشهد هجـوم الهنود الحمر وهم يحملون رماحا على هيئة إيريـالات تلفزيونية .. !

جـائزة لجنة التحكيم الخاصـة لفيلمين : السـوفيتي « الساعي الشـاب » إخـراج كـارين شاخنازاروف .. تخـرج السينما السـوفيتية من أفـلام الحـرب والملحميـة إلى تنـاول مشـاكـل الشباب ليس هو شباب المجتمع السعيد .. بل شباب المعاناة . الملل وتفريغ الطاقة في موسيقى الديسكو الصـاخبة .. وبطلنا تحـاصره حيـاة حزينة مـع أمه المطلقة . يحمـل ساعيـا يحمل الـرسائـل إلى « البروفيسـر » كوزيتشوف .. ليلتقي مع أبنته الجميلة كاتيا .. الـطموحـات الشبابية تجابه الفروق الاجتماعية .. .

الفيلم الثاني : بولندي « بطل العام » إخراج فيلكس فالك يدور في جو التليفـزيون فـالبطل مقدم برامج ومسابقات .. تقابله عقبات تحاول تحطيمه ولكنـه بالصمـود والإرادة يستطيـع أن يحقق مراده .

ثم جائزتان للتمثيل .. جـائزة أحسن ممثلة تفـوز بهـا « دوروتيـا أودفـاروس » بـطلة الفيلم المجـري .. « حب يا أماه » - إخراج ينـوش روجـا في أسلوب فكـاهي يحلل مـدى تفسـخ الأسرة حتى يكون الاتصال الوحيد ملاحظات مكتوبة تقرأ ثم تمسح .. تشعر الابنة بفراغ حتى تقبل على الانتحار .

جائزة أحسن ممثل لأنتوني هوبكنز عن دوره في فيلم « ٨٤ شارع تشيرنج كروس » - إخراج دافيد جونس . الفيلم يستمد عنوانه من أشهر شارع للمكتبات في لندن . ويرسم صداقة عبر مراسلات بين أمين مكتبة وسيدة أمريكية .

زوجة رجل مهم

وقد ضمت المسابقـة بعض الأفلام المتميزة نشير إليها رغم عدم فوزها بجوائز .

من دواعي الفخر أن يكون الفيلم المصري « زوجة رجل مهم » - هو الفيلم العربي الوحيد في هذا المهرجان الدولي . وهو من إخراج محمد خان ، عن قصة وحوار وسيناريو رءوف توفيق - الناقد السينمائي المعروف في عمله الثاني للسينما بعد « مشوار عمر » مع نفس المخرج - وبطولة أحمد زكي وميرفت أمـين - إهـداء الفيلم لـه مغزى : « إلى زمن وموت عبد الحليم حافظ » - من جو أغاني عبد الحليم حافظ الرومانسي - التي تعيشه الفتاة الرقيقة ، تجد نفسها زوجة لضابط مباحث تترك المنيا إلى القـاهرة ، حيث يستغرقه العمل في التحقيقات وطموح الترقيـة والسلطة قـاسي في تحقيقه وتـوجيه الاتـهـامات بقلب نـظام الحكم . أحداث ينـاير ١٩٧٧ . مـظاهرات الطعـام . يأمـر بالقـاء القبض على المئات . يملي بنفسـه التقريـر النهائي «ثبت من التحريات أن القاصر المضادة حركت الغـوغاء للقيام بأعمال التخريب ونشر الفوضى مما يحقق لهم الوصول إلى ثورة شعبية ضد النظام حينـما تظهر الحقيقة ويحال للمعاش لا يصدق .. أمن البلد .. يراه مرتبطا بوجوده . لقد فهم السلطة خطأ - تتسع الهوة بين الزوجين .. لتصل إلى نهاية درامية - فيلم هام يتناول قضية السلطة . يرجى أن يعرض كاملا في الداخل كما عرض في الخـارج تأكيـداً لحريـة التعبير والـديموقـراطيـة استقبل الفيلم استقبالا طيبا . كتب عنه الناقد السوفيتي أنا تولي شاخوف يقول أن الصراعات الداخلية في الأسرة تعكس تناقضـات الحياة في مصر الحديثة ، وإنه يمثل باتجاهه النقدي سينما جديدة جادة وقوية .

أمريكا اللاتينية

الفيلم الأرجنتيني « ليلة الأقلام » ـ اخراج هيكتـورا ولبفيـرا فيلم آخـر بعـد «التـاريـخ الرسمي » للويس يونيـو ـ يتناول تلك الفترة الرهيبة ـ الحكم العسكـري في الأرجنتين بـين ١٩٧٦ و١٩٨٣ .. حيث اختفى الآلاف من المواطنين ـ يركز الفيلم على سبعة من طـلاب كلية الفنون الجميلة ، اعتقالهم وتفديهم على يد زبانية الـدكتاتـورية لإجبارهم على الاعتـراف صمودهم ـ وكان بينهم طـالبات لم يكن أقـل مقـاومة ـ في حـين يحترق أهـاليهم في الخارج قلقا ـ وبعد نهاية الحكم العسكري كتب أحد الشبان الناجين بابلو ديـاز مع صحفيـين كتابـا حول ذكريات هذه الفترة ، ومنه يخرج سيناريو الفيلم للمشاركة في الصيحة الجماعية للشعب « لن يحدث هذا مرة أخرى ! » ـ يجمع الفيلم بـين الروائي والتسجيـلي مؤثر في إبـراز قسـوة المعاملة في السجن ـ الممثلون عايشوا أدوارهم في تعمق .

الفيلم الكـوبي « رجـل نـاجـح » إخـراج هوميرتو سولاس مازلنا نـذكر رائعتـه لوسيـا ـ يقدم فترة الأربعينات المشحونة بالأضـطرابات وإرهـاصات الثـورة .. كيـف يستطيـع رجـال المبـاحث أن يصطادوا من بـين أعضـاء بعض الخلايا « الثورية » شابا يتعاون معهم .. عرفوا إنتهازيته وطموحاته .. كيف يكون ثـوريا من يلعب الـروليت ويعشق حياة الـرفاهيـة .. في حين يستمر الآخرون في نضالهم المرير .. يرحل أحـدهم إلى أسبـانيـا ليحـارب في صفـوف الجمهوريين ضد فرانكو .. ويعود محبطا بعد فشل الجمهورين ليقـاتـل أمـام نـظر أمـه .. ويرتقي الرجـل النـاجـح سلم النجاح والنفوذ والثروة .. فإذا يكون موقفـه حينما تقوم ثورة كاسترو في نهاية الخمسينات .. يختم الفيلم ، والكـاميرا تنسحب عنـه وهـو وحـده يفكـر في المـوقف الجـديـد .. هـل سيمضي معـه بإنتهازيته ؟!

الفيلم اليوغوسلافي « عيد أكتوبر » ـ إخراج دراجـات كريسوبا .. شاب في بلجراد ضائع ، عـاطل بـلا عمـل ، بـلا مسكن لائق ـ حلم الخـلاص لديـه ـ هـو ان يـرحـل إلى الأرض الموعودة .. ميونيخ ، حيث الشـوارع الزاهيـة بالأضواء .. وأعياد أكتوبـر .. والأمان ولكن الحلم يبقى في نطاق الأماني .. مادام لا يستطيع أن يحصل على جواز سفر .. يصور الفيلم جو الشبـاب في تجمعـاتهم بـدراجـاتهم البخـاريـة شجاراتهم ، العلاقات الجنسية التي يبالغ فيها أحيانا .. ويضيف إلى اتجاه الواقعية النقدية في السينما اليوغوسلافية الجديدة .. .

بيت برناردا ألبا

« بيت برناردا آلبا » ـ إخراج ماريو كاموس عن مسرحية الشاعر جارسيا لوركا التى قدمت على المسارح العالمية والعربية ـ احتفال بذكرى الشاعر العظيم الخمسين حيث اغتيل على يد قوات فرانكو ١٩٣٦ ـ تقوم بطلتا المسرحية بالدورين الاساسيين فى الفيلم . الأم الطاغية المشبوبة العاطفة سجينة البيت والتقاليد بعد موت الأب . . تمثل الأم الطبقة التى ترفض التعامل مع طبقة أدنى ، والنظام السياسى المتفنت من خلال تحكمها فى بناتها ومنعهن من إشباع أحاسيسهن .

بيت برنارد ألبا .

« الفيلم الهندى » فلفل أحمر إخراج كيتان ميهتا ـ من نوع السينما الهندية الجديدة التى لا نعرفها بعيدا عن الرقص والأغانى والميلودراما يقدم قضية الصراع بين الاستغلال والقوة وبين البسطاء المستضعفين ، مزهم إمرأة سونباى ـ جرؤت أن تقف فى وجه ممثل السلطة . . جابى الضرائب فى القرية فى فترة الأربعينات ظن أنه يستطيع أن يخدع البسطاء بجهاز الجرامفون الغريب الذى يثير دهشة القرويين . . تواجهه سونباى بشخصيتها حتى لتصفعه على وجهة حينما يحاول التقرب منها . . ونعمل سونياى على جمع كلمة العمال فى مصنع الفلفل . . لكن طريق المقاومة محفوف بصعاب وبآلام وتضحيات . .

تمثل سينما العالم الثالث تمثيلا طيبا . . وكان هذا من تقاليد مهرجان موسكو . . . ولكن هذا العام اختيارات طيبة بلا مجاملة . .

وقد ضمت « البانوراما » نماذجا طيبة من السينما العالمية . . يكفى أن نذكر الفيلم الإيطالى « العيون السوداء » للمخرج السوفيتى نيكيتا ميخالكوف . . نافس لقاء فلليني فى زحام الحاضرين . «وقائع موت معلن للمخرج الأيطالى فرتشيسكو روزى ، عن رواية جارسيا ماركيز الكاتب الكولومبى الفائز بجائزة نوبل ، وكان ضيف المهرجان ـ زوزا لوكسمبرج ـ للمخرجة الألمانية مرجريت فون تروتا ـ سنوات الحجارة ـ للمخرج اليونانى بانتيليس فولجاريس ، «الضياء » للمخرج الأفريقى ـ مرمالى ـ سليمان سيسى ـ ومن الأفلام العربية : « اليوم السادس » ليوسف شاهين وقائع العام المقبل لسمير زكرى ـ ودريح السد للتونسى نورى بوزيد ـ «والتوفيق» من الغرب ـ اخراج لطيف لاحلو و « حرية » من الجزائر إخراج سيد على مازيف ـ « والشظية » من ليبيا ـ أول انتاج وطنى خالص اخراج محمد على الفرجانى . ولكن لوحظ أن حضور الإداريين العرب كان أكثر من حضور المخرجين والفنانين !

تكريم فنانين كبار

وكان هناك أكثر من برنامج تكريمى لفنانين سينمائيين كبار منهم من رحلوا ومنهم من مازال بيننا بعرض نخبة من أفلامهم .

المخرج السوفيتى العبقرى الراحل أندريه تاركوفسكى وقد صفق الجمهور كثيراً حينما قدم اتحاد النقاد الدولى جائزته لأفلامه وذكراه .

المخرج الإيطالى المعاصر جيوسيبى دى سانتيس وحضر بنفسه ليشهد الاحتفال بعيد ميلاده السبعين ، ومرور ٤٠ سنة على فيلمه الأول . الصيد الدامى . .

الممثل الإيطالى المناضل جاك فولونتى شاهدناه فى آخر أدواره «قضية مورون» جائزة مهرجان برلين ـ ونشاهده فى موسكو فى برنامج شامل لأفلامه .

كما قدم برنامج خاص عن «أكتوبر فى السينما العالمية » عرضت فيه نماذج من أفلام عالمية تأثرت بأفكار ثورة أكتوبر .

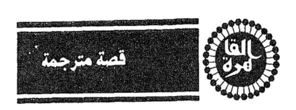
تشر نوبيل والخطر النووى

ونشير فى النهاية إلى مجموعة الأفلام السوفيتية التسجيلية والقصيرة التى فازت بالجائزة الذهبية لمسابقة الأفلام القصيرة . . وهى عن حادث انفجار مفاعل تشر نوبيل . . وأهمها فيلم «تشرنوبيل الأسابيع الصعبة» فلقد قامت مجموعات التصوير بعمل شجاع لتصوير الحادث والذهاب إلى موقعه رغم الخطر المحدق ، وتقديم الحقيقة حول المأساة التى حاقت بالإنسان والطبيعة وكل مظاهر الحياة . .

ولقد خيمت ظلال الخطر النووى على كثير من أفلام وندوات ولقاءات المهرجان ! ◆

● [illegible]اعى الشاب ـ فيلم سوفيتى .





الساعى رجل طيب

للكاتب الألماني :
هربرت هكمان
ترجمة : سمير مينا

كان محباً للناس : لم يكن ثمة شك فى هذا . بلغ به الحب حداً جعله يتخذه فى النهاية مهنة له فأثث لنفسه حجرة لحل مشاكل الناس ، وقد وضع فى الحجرة مكتباً ضخماً يجلس خلفه مستريحاً ومشبكاً يديه وهو يستمع باصغاء . كان يمتلك موهبة الكلام ، أو فلنكن أدق : كان يمتلك موهبة الكلام المعزى . هيئته مثلها فى ذلك مثل تعبيرات وجهه ــ تشع قوة خيرية ــ الحق انه كان يهب الناس دون أن يبالغ فى استثمار ذلك ، فقد كانت طيبة قلبه موهبة طبيعية فيه .

اما مكتبه فكان يقع فى الدور الذى يسبق السطح حتى أن السلم كان يمثل مشكلة مضنية لبعض باحثى المساعدة لدرجة أنهم فكروا فى اللجوء إلى آخر افضل . كانت سيدة طاعنة فى السن تسكن الدور الأرضى تنافسه فى بعض الأحيان ، فكانت تدعو عملاءه ببساطة إلى فنجان شاى ، وذلك عندما تضبطهم مارين امام باب شقتها ، ثم تعتصرهم بطريقتها الخاصة . كان مشهداً مؤلماً عندما كانت السيدة المسنة تؤكد انها لم تفعل ذلك إلا لرغبتها فى ألا تكون وحيدة . فى الحقيقة لم يكن لديها فى يوم ما حتى كلباً .

وعدها بكرم أن يكثر من زيارتها . ولكن لم تكن هذه هى الصعوبة الوحيدة . فثمة سيدات لا تحل مشكلاتهن إلا بالزواج ، والقانون قد اغلق الباب امام هذه الطبيعة الشهوانية عندما منع تعدد الزوجات إلا انه ضرب بكل الاعتراضات عرض الحائط واتخذ لنفسه من بعضهن زوجات له ، كن طبعاً يتبادلن فيما بينهن الحب الذى كن يشعرونه تجاهه . من هنا نشأت العديد من المشاجرات التى كان يفضها غير كاره .

كان هناك أيضاً ثمة رجال متوحشين يستخدمونه كبش فداء حينما لا يستطيعون الامساك بالجانى الفعلى أما أسوأ ما حدث له فهى تلك الأسرار التى كانوا يفضون بها إليه تحت ستار الكتمان الشديد ، وذلك لأنه فقد تدريجياً النظرة الشاملة واختلطت عليه الأمور حتى انه كان يجد مشقة فى اعطاء نصيحة . أضف إلى هذا انه كان سريع التصديق . وهذا ما غرر به فى نظرته للعالم على انه أسوأ مما هو بالفعل . وإذا عرفت الخيال البشرى فستدرك معنى هذا .

وشيئاً فشيئاً وصلت طيبة قلبه إلى حد اليأس . بح صوته ، أصبحت اشارته وحشية ، كان كثيراً ما يضرب بقبضة يده على المائدة لكى يظهر اعتراضه على الشر فى العالم . أصبح أيضاً عنيفاً أكثر حدة حينما تخونه . أتاه فى يوم ما شاب يشكى ألمه . كان لا يرتجى أية مساعدة ويرفض كل عرض باستياء . لكن من الواضح أنه كان بحاجة إلى يد تقدم له العون . اعتقد صاحبنا أنه خدع فتملكه الغضب من جراء مثل هذا العناد ، فانتفض وأمسك بخناق الشاب صائحاً :

.... لابد أن تتركنى أساعدك .

لكن الآخر لم يكن يفكر فى هذا ــ وامتنع عن مثل هذه النصيحة الثمينة . توالت الكلمات وتدافعت الكلمات ، انهال صاحبنا على عميله ضرباً ، الذى مالبث أن أصبح بغير حاجة إلى أية مساعدة : كان يرقد على الأرض دون حراك ، وبدا برقدته الثابتة المتحدية وكأنه مازال يسخر حتى تلك اللحظة أيضاً من مساعده ، الذى انحنى عليه باكياً ومنتحباً :

ــ بربك ــ لم لم تتركنى اساعدك ؟ ◆



رسائل جامعية

الأبعاد النفسية لمفهوم الالتزام لدى شرائح من المجتمع المصرى

قطب عبد العزيز بسيونى

كان هذا عنوان رسالة الدكتوراه التى تقدمت بها الباحثة سهام محمد هاشم إلى كلية البنات جامعة عين شمس قسم علم النفس والتى نالت بها درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى . وتبادل الرسالة مع الجامعات الأخرى وطبعها على نفقة الجامعة .

والحقيقة أنه موضوع مثيرلكل باحث عن القيم الاجتماعية النبيلة . إذ أنه يتناول موضوعا على جانب كبير من الأهمية ويصور جزءاً من مشاكل المجتمع المصرى إبَّان مرحلة الستينيات وحتى لحظة كتابة هذه الرسالة : والموضوع الذى تبحثه صاحبة الرسالة هو محاولة للكشف عن موقف شرائح من المجتمع المصرى من مجموعة القيم التى سادت المجتمع المصرى لحقبة طويلة من الزمن وأدت إلى تماسكه وصموده أمام كثيرمن المحن التى واجهته .

حيث تشير المشاهدات العامة فى السنوات الأخيرة الى اختفاء ضعف كثيرمن هذه القيم واختلال ميزانها الاجتماعى . وكما أشارت كتابات المفكرين إلى غياب بعضها منبهين إلى خطورة ما يترتب على ذلك من اختلال ميزان الحياة الاجتماعية والأخلاقية فى مراحله الأخيرة . ومن هذه القيم على سبيل المثال قيمة الانتماء للوطن والمساهمة فى حل مشاكله . وقيمة العمل كغاية فى حد ذاته . وقيمة العلم والتعليم التى بدأت تخبو هى الأخرى وتحل محلها « الفهلوة » واقتصار الطريق واغتنام الفرصة . ولم تعد المكانة الاجتماعية ترتبط بالتعليم أو بالإخلاص فى العمل بل ان قيمة النظافة قد أصابها الوهن هى الأخرى بدليل ما نراه من مظاهر التسيب والقذارة وسوء النظام ، أمام أعيننا كل صباح فى البيوت والشوارع ودور الحكومة والدواوين العامة .

ولقد كان للكتاب والمفكرين أزاء هذه المشكلات وتفاقمها موقف ينذر بالخطر ويحذر كل مسئول فى موقعه عن غياب وضعف هذه القيم التى يحيا المجتمع بها . ومن هؤلاء الأديب الكبير نجيب محفوظ الذى أطلق على هذا التدهور فى بعض القيم « الانتحار بالجملة » أما الأديب والمفكر يوسف أدريس فقد رأى فيه انها فترة « التلوث القيمى والتلوث الذِمِّى » . والكاتب أحمد بهاء الدين فقد أطلق على هذه الظاهرة أنها ظاهرة « اختلاط الحابل بالنابل » وها هو كاتب آخر هو عادل حسين يقول « إنه يبدو أن جميع القيم قد اخْتُزِلَتْ فى قيمة واحدة هى المال » . أما رجل الشارع فيقول « إن المحنة محنةُ أخلاق » .

وهكذا نجد أن الأمر اصبح يشكل خطراً على حياة المجتمع شعرت الباحثة بمدى خطورته مع كتاب ومفكرى هذه الأمة . وأدركت أن الأمر يقتضى القيام ببحث لاستطلاع الساحة والتثبيت من حجم الخطورة ومداها . وذلك استكمالاً لطريق كانت قد بدأته فى دراستها السابقة لرسالة الماجستير تحت عنوان : « مفهوم الالتزام لدى بعض الكتاب والمثقفين » التى توصلت الباحثة من خلالها إلى الأبعاد الأساسية لمفهوم الالتزام كما بلورها عدد من الكتاب والمثقفين من ذوى الاتجاهات الفكرية المختلفة .

أما هذه الدراسة كما ذكرنا – فهى محاولة لقياس موقف شرائح اجتماعية مختلفة من قيم معينة يلاحظها كل فرد فى المجتمع أنها أصيبت بالوهن والانطفاء وتتلخص الدراسة فيما يلى :

١ – معرفة مواقع شرائح اجتماعية مختلفة من الالتزام بقيم معينة .
٢ – مقارنة مواقع هذه الشرائح بعضها بالبعض الآخر ازاء هذه القيم .
٣ – مقارنة أفراد الشريحة الواحدة إزاء مفهوم الالتزام دون ذكر المفهوم نفسه .
٤ – التعرف على الدوافع الغالبة التى جعلت هذه الشرائح تتخذ هذه المواقع أو تلك .
٥ – محاولة استخلاص بعض التوصيات بهدف تصحيح مواقع بعض الشرائح واقتراح أفضل الأساليب لترشيدها وصولاً إلى مضمون بناء لمفهوم الالتزام .

أما أهمية الدراسة كما تراها وحددتها الباحثة فتتلخص فيما يلى :

(١) أهمية أكاديمية تتمثل فى النقاط التالية :
أ – الاقتصار إلى بحوث سيكولوجية فى الالتزام بشكل عام ناهيك عن مواقع الشرائح الاجتماعية المختلفة إزاء فئاته وأبعاده .
ب – يعتبر من القصور الا يُترجم مفهوم أكاديمى كالالتزام الى دراسة يمكن عن طريقها التعرف على مواقع مختلف الشرائح الاجتماعية وذلك بغرض نقل علم النفس بمفهومه الأكاديمى إلى علم يقترب من شرائح اجتماعية أعرض من أجل تصحيح المسار .
جـ – التوصل إلى مناهج وأدوات الدراسة موقف مختلف الشرائح الاجتماعية من الالتزام بقيم معينة من أجل تعديل الميزان إلى حيث نريد أن يصل إليه سلوك الإنسان المصرى .

(٢) أهمية منهجية :
وتتلخص فى استخدام الباحثة للأدوات الآتية :
أ – المقابلات الاستطلاعية .
ب – المقابلات المقننة .
جـ – الملاحظة .

(٣) أهمية تنموية :
تتلخص فى أن عماد ثروة مصر هى الثروة البشرية . ولذا فإن أىَّ خطط للتنمية يجب أن تبدأ بالانسان المصرى وبقيمه .

(٤) أهمية قومية :
وتتلخص فى أن مصر تعتبر فى موقع القلب من العالم العربى . ولذا فإن أية خطوات لتصحيح المسار فيها سوف يكون لها صداها فى المنطقة العربية ككل وبالذات فى مجال البحوث فى العلوم الإنسانية .

خطوات البحث :
ـ قامت الباحثة بإجراء عدد من المقابلات الاستطلاعية المفتوحة بغرض التعرف على القضايا الحية والساخنة التى تشغل أذهان مُختلف الشرائح الاجتماعية ازاء عدد من القيم .
ـ تم استخراج الأفكار الأساسية فيما ورد خلال هذه المقابلات ومقارنة هذه الأفكار بما جاء فى كتابات عدد من المفكرين والكتاب من ذوى الاتجاهات الفكرية المختلفة للتعرف على القيم الأكثر إلحاحاً والأجدر بالدراسة . كما تم اختيار سبع قيم لكى تتناولها الدراسة هى كما يلى :

١ - قيمة الانتماء للوطن (المواطنة) .
٢ - قيمة العمل لذاته .
٣ - قيمة الاستهلاك الرشيد .
٤ - قيمة العدالة الاجتماعية .
٥ - قيمة الاستعداد للتضحية .
٦ - قيمة النظافة والنظام .
٧ - قيمة العلم والتعليم والدرس .

النتائج التى توصلت اليها الباحثة فى هذه الدراسة :

١ - ان جميع شرائح البحث لم تحصل على نسبة الـ ٨٠ فى المائة المطلوبة فى قيمة الإنتماء للوطن . وان كانت شرائح المتعلمين فى وضع أفضل من غير المتعلمين وان كان الفرق لم يكن جوهرياً .

٢ - أما قيمة العمل لذاته فقد تبوأت مركزاً متقدماً يقترب من النسبة المطلوبة .

٣ - وأما قيمة الاستهلاك الرشيد فكانت أحسن حالاً من غيرها . فلقد اقتربت نسبياً لما ينبغى أن يكون وذلك باستثناء شريحة أصحاب الأعمال الذين يحققون دخولا مرتفعة جعلتهم يميلون إلى الاستهلاك الترفى والكمال . مما يؤكد أن تغير الدخل له أثره الواضح على قيمة الاستهلاك الرشيد .

٤ - أما قيمة العدالة الاجتماعية فإن كافة الشرائح لم تصل درجاتها إلى نسبة الـ ٨٠ فى المائة . وقد فسرت الباحثة ذلك بأن ترسيخ هذه القيمة يتطلب ثقافة دينية وسياسية واقتصادية معينة وليس مرهوناً بالتعليم النظامى

٥ - ومن الجدير بالتأمل أن موقف شرائح البحث الأربعة كانت ايجابية إزاء قيمة الاستعداد للتضحية ، مما يؤكد أن هذه القيمة لم يصبها الوهن والانطفاء . وهذا ما يؤكد صحة الملاحظات العامة فى أصالة تاريخ الشعب المصرى . وأنه حينما يتطلب الموقف تضحية معينة سواء فى زمن الحرب أو فى حالة الكوارث فإن هذا الشعب على اختلاف فئاته لا يتقاعس عن التضحية والصبر من أجل حماية وطنه .

٦ - وكانت نتيجة العينة التى اختارتها الباحثة من قيمة النظافة والنظام فقد كان الالتزام بها قولاً وليس فعلاً بدليل انتشار سمات القذارة والقبح والتسيب . على حين أن الإلتزام بمفهوم النظافة والنظام العميق يعنى أن يكون الوجدان والقول والسلوك أقرب إلى التطابق إزاء القيمة .

٧ - أما قيمة العلم والتعليم والدرس فإن جميع شرائح البحث كانت ملتزمة بهذه القيمة . وهذا يعنى أن قيمة العلم والتعليم لم يصبها الإنطفاء وإن كان عائد التعليم انخفض . ولكن ما تزال هذه القيمة قابعة فى وجدان الشرائح الإجتماعية المختلفة ـ ويعبر أفرادها عن الإلتزام بهذه القيمة قولاً ويلتزمون بها سلوكاً أيضاً . وذلك بدليل ما تؤديه الملاحظات العامة من أن معظم الشرائح الاجتماعية تسعى لتعليم أولادها . ولكن ما يدرينا لو ظلت الأمور على ما هى عليه من تدنى أجور المتعلمين ، بل وبطالتهم أحياناً ، فقد لا يستمر الوضع الراهن ، وقد تصاب هذه القيمة هى الأخرى بالانطفاء .

٨ - وأما فيما يتعلق بموقف الشرائح الاجتماعية المختلفة من النسق القيمى الذى اخترناه فى بحثنا ، فإن الإصابة هنا كانت واضحة حيث لم تحصل أى من الشرائح الأربعة على نسبة الـ ٨٠ فى المائة على المقياس ككل . وهذا فى حد ذاته يمثل أحد الأخطاء الاجتماعية . لأن قيمة الإنسان هى التى تحقق التماسك داخل المجتمع الواحد ، بل إن هذه الانساق والقيمية هى التى أدت إلى تماسك المجتمع إزاء ما اعتراه من موجات الغزو الأجنبى على اختلاف مراحل التاريخ .

تلك كانت اهم النتائج التى اسفرت عنها نتائج هذه الدراسة وإليك عزيزى القارىء جانباً من المناقشة وبعض الأسئلة والملاحظات التى وجهت إلى الباحثة .

ملاحظات أ . د قدرى محمود حفنى .

" الالتزام سلوك وانت أشرت إلى أنَّ الإلتزام هو المستوى الثالث للقيم فالقيم تبدأ بالقبول ثم التفضيل ثم الإلتزام ودراسة السلوك تمثل مشكلة فى علم النفس ولكنه يدرس تعبيرات لفظية عن السلوك"

والباحثة قابلت ١٢٠ شخصا ٤٠٠ ساعة ولكنها حرصت ان تنفى عن نفسها أى ملاحظة تتعلق بسلوك هؤلاء الأشخاص لم تسألهم عن انفسهم ولا عن سلوكهم الفعلى واكتفت بتقرير فعلى للسلوك من خلال الملاحظة وهذا عيب فيناً جميعاً أن يركز على جانب القول وليس الفعل .

المنهج ـ استعملت الباحثة المنهج الايدومترى الذى يهتم بانتساب الفرد إلى ماضيه وليس إلى الجماعة أو انتسابه إلى ما هو مطلوب منه والمهم أن الباحثة لم تدرس السلوك ولكن درست قضية الإلتزام .

هل يمكن أن تعتبر الذى ينتمى إلى الوطن بنسبة ٨٠ فى المائة انه وطنى هذا غير صحيح ولكن الباحثة أجابت على ذلك بقولها هناك فرق بين ما ينبغى ان يكون وبين الواقع الاجتماعى فقد اخترت نقطة متوسطة وهى نسبة ٨٠ فى المائة ومع ذلك لم يصل احد فى هذه القيمة إلى ٨٠٪ .

الباحثة تتميز بجزالة اللفظ وهذا موضوع له وعليه ولكن الباحثة نقلت تعريف الانسان به أخطاء .

تذكر الباحثة ان المجتمع المصرى لم يدرس سابقاً فى مجال القيم ولكن ليست هذه أول دراسة بل سبقت دراسات كثيرة فى نفس المجال تحت عناوين أخرى وهناك من درس الانتماء والولاء والقيم .

ا . د . نجيب اسكندر

الرسالة التى أمامنا تطرق موضوعاً على جانب كبير من الإهمية لأنها تعالج قضايا اجتماعية و سياسية إلى جانب علم النفس واستخدام الباحثة لمنهج جيد وليست من مهمة الرسالة الاجابة على كل التساؤلات المطروحة ولكنها فتحت مجالاً للبحث والمناقشة ومحاولة الإجابة على كثير من علامات الاستفهام ◆

أخف العشر يطارد أعظم روايات القرن العشرين

احتفلت الاوساط الأدبية الفرنسية بالأمس ١٤ يوليو ١٩٨٧ ــ بذكرى وفاة الكاتب فردينان سيلين أحد أهم أدباء القرن العشرين على الاطلاق .

ولأن سيلين ــ رغم أهميته ــ غير معروف بالمرة في عالمنا العربي . فسوف نتناول حياته وأدبه من خلال ما نشرته عنه الصحف الفرنسية في العام الماضي إبان الاحتفال بمناسبة مرور ربع قرن على رحيله .

يقول بيير دى بواريڤر في كتابه « معجم الأدب المعاصر » أن سيلين هو تقريبا الكاتب الوحيد الثورى حقيقة في عصر ، لا ينقصه الصدق وتصلب الرأى . وقد انتهى بأن حوّل جسارته إلى سخرية رغم أنه أكثر من سخروا من التقاليد » .

ويكفى أن نقول انه ظهر في فرنسا وحدها خلال عام ١٩٨٦ وبمناسبة الاحتفال بذكرى وفاته أكثر من عشرين كتابا منها : « فردينان الغاضب » لبيير مونيه ، و « كراسات سيلين رقم ٥ » و « سيلين » لفردريك ڤيتو . فضلا عن مئات المقالات التى نشرتها المجلات الادبية المتخصصة .

قال عنه الكاتب الفرنسى برازياك : « لقد أعطى اللغة الفرنسية لهجة جديدة ومنحها البساطة التى ستتسم بها في القرن الحادى والعشرين . وإذا كان قد فكك الجملة فلكى يعيد بناءها بشكل جديد . مانحاً النحو إيقاعا آخر . وتصريفاً أسرع ، وريادة أسبق وعليه أن يتلائم مع وحشية حساسة مغيظة . قد تتعرض الى النقد في النهاية .

« وقد ابتدع سيلين - مثل جميع المبدعين - النسق الانشائى الذى يلائمه . انه فنان كبير يحقق ذاته ويعبر عن نفسه في توافق سليم بين الفكرة واللغة . ومن هنا جاءت عدم قابليته للتبديل . وميزته الوحيدة البشعة » .

ولد « لوى فردينان أوجست آتوثن » في مايو عام ١٨٩٤ بمدينة كوربفوا الفرنسية في اسرة تهتم بالادب كثيراً . وقد انهى لوى دراسته عام ١٩٠٦ وكان والداه يتمنيان ان يعمل في التجارة . فارسلاه الى المانيا كى يتعلم اللغة الالمانية . الا انه رحل الى انجلترا . ثم ما لبث ان تم تجنيده عام ١٩١٢ فانتقل بين بلاد عديدة . وبعد أن أصابته شظية عاد الى فرنسا كى يستكمل دراسته العليا في الفلسفة . ثم ليبدأ دراسة الطب . وعندما انتهى من هذه الدراسة سافر الى الولايات المتحدة .. وفي عام ١٩٣٢ نشر روايته الأولى ودرة أعماله « رحلة نحو اطراف الليل » التى حصلت في نفس العام على جائزة أكاديمية رينودو . وكانت الرحلة بالنسبة له بمثابة بدء رحلات جديدة خاصة سفره الى الولايات المتحدة التى ارتبط فيها براقصة تدعى اليزابيث كريج .. وفي مسيرة حياة الكاتب نجد العديد من الراقصات اللائى ارتبط بهن . والمدن التى ارتحل اليها مثل موسكو وباريس وبرلين ونيويورك . وقد نشر سيلين مجموعة من الكتب من أهمها : « مدرسة الجثث » عام ١٩٣٨ ، « الموت بالاجل » ١٩٣٦ ، « من حكاية لاخرى » ثم « شمال » عام ١٩٦٠ .

وقد عرف عن سيلين عداءه الشديد لليهود وحمل عليهم أكثر من مرة من خلال كتاباته التى كتبها مناصرة للنازية الالمانية . لذا فعندما انتهت الحرب هرب الى المانيا والدينمارك حيث تم اعتقاله . وحكم عليه بالسجن سبع سنوات عاد بعدها الى فرنسا التى مات بها في يوليو عام ١٩٦١ .

وفي هذا المقال سوف ننحى اراء الكاتب السياسية جانبا . وسوف نتحدث عن الجانب الادبى . حيث تقول الكاتبة اريكا أوستروفسكى في كتابها : « سيلين المسافر المشاهد » : لا اعرف أحداً يفوق سيلين في أسلوبه فهو يسجل كل ما هو فرنسى : اللهجة الشعبية والالفة . واللغة الاكاديمية . الرقة والقوة . وزواج المستقبل القريب بالماضى الناقص .

وكى نؤكد على اهمية سيلين فان سارتر قد اقتبس عنوان رواية « الغثيان » من احدى عبارات مسرحية « الكنيسة » . أما جوليان جراك صاحب « الطريد » فيقول عن معاصره : « هناك في سيلين رجل يسير حاملا مصباحه . واحس ان موهبته لقاح قادر على مقاومة التيمات التقليدية » .

ولم يكن سيلين معاديا فقط للسامية . بل حذر من امتداد الغزو اليهودى . وقيل انه كان مضاداً لأشياء عديدة منها الشيوعية . وقد بدأ روايته « رحلة نحو اطراف الليل » بهذه العبارات .

« السفر - وهو شيء مفيد للغاية - الحقيقى هو سفر الخيال » .

« فاذا كانت الاسفار رحلات متعبة . فان سفرنا الذى يخصنا هو سفر خيالى محض » .

« ففيه نسافر من الحياة الى الموت . بين الناس والحيوانات . بين المدن والاشياء . كلهم يتخيلون . وفى الرواية خيال . لا يمكن أن يخدع قط « وهو خيال يمكن للبشر ممارسته ، ويمكن أن نلقفه باعيننا » .

« حيث يوجد الطرف الآخر من العالم » .

وتدور الاحداث عشية اندلاع الحرب العالمية الأولى . وتنتهى بعد عشر سنوات من نهاية الحرب . فبعد حديث بين فردينان باردمو وزميله الذى يدرس الطب حول استدعائه الى الجيش تندلع الحرب ويرسل وحده الى الجبهة حيث يلتقى بزميل له يدعى ليون ويفكران معا فى دخول السجن الحربى بدلا من الرحيل الى الجبهة . الا ان باردمو يجرح ويعود الى باريس لقضاء فترة النقاهة . ويلتقى بأمرأة أمريكية تدعى لولا . الا أن لوثة جنون تصيبه فيودع مصحة عقلية ويكون جنونه وبالاً عليه . وبعد ان تهجره امرأة اخرى تعرف عليها كانت تعمل عازفة كمان يقرر الرحيل الى أفريقيا . الا أن أحد معارفه يسرق نقوده ومتاعه فتعاوده انتكاسة المرض مرة أخرى . فيرحل الى الولايات المتحدة لملاقاة لولا التى ما تلبث ان تهجره كى يرى نفسه فى احضان احدى بنات الليل ويقرر دراسة الطب . وبعد العديد من المتاعب النفسية يقرر العودة مرة اخرى الى فرنسا . ويعمل طبيبا فى احدى المصحات النفسية . وهناك تطلق عليه احدى النزيلات الرصاص . ثم تلقى بنفسها فى قاع نهر السين . وقد مرت رواية "رحلة نحو أطراف الليل" بنفس الظروف التى مرت بها روايات عظيمة كثيرة ففى عام ١٩٣٢ قدمها سيلين إلى ناشرين رفضاها ثم جرب حظه لدى ناشرين آخرين هما جاليمار ودينول فتعثرت الرواية فى الأدراج لكن مدير النشر فى دينول سرعان ما تنبه إلى قيمتها بعد أن قرأ الفصل الأول منها واسرع بنشرها وقد لاقت الرواية استحسانا منقطع النظير وكتب عنها أحد أبرز نقاد تلك الأونة : « كل شيء فيها يملأه الاحساس متقن محفوف بالدقة الكلامية التى لاحد لها . أنه ينغّم موسياه التى تنشأ من ادخال لغة الكلام فى لغة الكتابة لكنها ليست أبدا اللغة المشتركة أو الفرنسية التى يتداولها ركاب المترو يوجد تحت العبارة الطليقة الكثير من التعنت والصعوبات ولكنها صعوبات الأمور المحسوسة . لقد لحق الابداع الهزيل اليأس بعد أن اصابه الانتفاخ باستمرار خاصة بعد غزارة ارتعاشاته . وما ارتبط به من لغة عامية سهلة ولكن وراء سيلين المتمرد تقليداً يتمثل فى عظمته وغريزته فتجرد من الأوهام الميتة وهو يتعلم حقائق الغد » .

أما الكاتب المسرحى مارسيل ايميه فيقول حول هذه الرواية « كانت لغتها ثورية بشكل جرىء ، وكان يستوحى فيها لغة الضواحى وفجاجة المفردات ، وعنف التطير وصرير تلك الآلة العملاقة التى تجرف أسس الوعى العميقة فاستحق هذا الأستقبال الحافل » .

وتحدث ناقد آخر أن لغة سيلين بالغة الخصوصية تصدم القارىء فى أول وهلة . ومن هنا جاءت عبقريته فى اختيار كلماته وجمله . وتدل هذه الكتابات أن البشرية تعيش داخل مأساتها . وتعيش جنونها اليومى وعبثه ولكن حتى الكتابة لا يمكنها أن تحمل سلم الخلاص الكتابة يمكنها أن تقوى الجنون وتزيل الغشاوة من العيون التى تعتقد أن الخلاص ممكن ، الكتابة يمكنها أن تقول الحقيقة الوحيدة التى يجب أن تقال . حقيقة أن نهر الليل يواصل مسيرته ، حقيقة أن الفجر ليس واقفا هناك على موعد . حقيقة أن الشر الإنسانى ليس لحظة استثنائية عابرة . بل هو منظومة قهر متواضعه » .

والطريف أن هذه الرواية التى ناطحت اعظم روايات القرن العشرين . كانت دائما سيئة الحظ فبعد المعوقات التى لاقتها عند النشر تجاهلتها أكاديمة جونكور وعاملتها بازدراء وفى نفس عام الصدور ١٩٣٢ منحت الجائزة لكاتب آخر هو روزان عن رواية أقل أهمية أما فى السينما فقد تعثرت كثيرا ورغم المحاولات العديدة لتقديمها إلا أن حظا عثراً يلاحقها ورغم أن المخرج الايطالى سرجيو ليونى قد اعلن دوما أن حلم حياته أن يقوم باخراجها إلا أنه راح إلى افلام الاسباجيتى وظلل يردد امانيه فقط أما فى المسرح فلم تكن أسعد حظا حيث عرضت فى مارس ١٩٨٦ على خشبة المسرح بباريس دون أن تحقق النجاح المأمول وهذا هو حال الأدب العظيم .

● سيلين .

مادلين شابسال : الرومانسية علاج فعال للعنف

تمثل الكاتبة الفرنسية مادلين شابسال نموذجا للكثير من الأدباء المعاصرين الذين مارسوا الأدب والصحافة معا . فاستفادوا كادباء من الشهرة التى تكسبها الصحافة لهم ولكنهم أصيبوا بضرر بالغ وهم يجدون ايقاع اسلوبهم يتغير ويصاب بلعنة تقريرية الأسلوب الصحفى . ومع ذلك فهولاء الأدباء موجودون دائما على الساحة يكتبون المقالات ويعقدون الحوارات وعندما ينشرون كتبا يجدون من يكتب عنهم ويبرزهم فوق الصفحات الأدبية حتى وأن كانت كتبهم أقل أهمية ولا مانع من ترشيح هذه الكتب لنيل الجوائز الأدبية . بل والدعوة إلى انضمام كتابها إلى عضوية الأكاديميات الكبرى مثلما حدث مع مادلين شابسال وهى عضو فى أكاديمية فيمنا .

مادلين اذن هى أحد نماذج أدباء العصر الذين جمعوا فى مهنتهم الكثير من التناقضات والأنشطة . فرغم أن الكاتبة قد بدأت حياتها الصحفية فى عام ١٩٥٣ . إلا أنها نشرت روايتها الأولى فى عام ١٩٧٢ . والسؤال هو : أين كانت مادلين ـ المولودة عام ١٩٣٥ ـ طول هذه السنوات . هل كانت تخفى الكاتبة التى ظلت كامنة بلا حراك سنوات طويلة ، فانفجرت فجأة مبدعة تروى لنا قصص حياتها العاطفية والنفسية فى مجموعة الروايات المتلاحقة التى اصدرتها منذ ذلك الحين ؟ أم أنها وجدت

أن تلك السنوات كانت حالة كمون ابداعي شرنقته ظروف كثيرة منها انشغالها الدائم بعقد حوارات مع مشاهير الأدب والمجتمع . تقول الكاتبة أنها لم تكن تضع عينيها قط في جيبها في تلك الأونة خاصة بين عامى ١٩٥٧ و١٩٦٧ . ولكنها كانت تتأمل العالم الذى حولها . فهذه هى سنوات المعرفة حيث تعرفت على اندرية مالرو ، وجان بول سارتر ، وهنرى دى مونترلان ، وسيلين ، واندرية بريتون ، وبورخس . لذا فأنها خرجت من سنوات التأمل الخارجى إلى التأمل الجوانى من خلال رواياتها الخمس وهى : « صيف بلا تاريخ » المنشورة عام ١٩٧٢ و« صرخات عالية فى ليل المتزوجين » عام ١٩٧٦ ، « امرأة فى المنفى » عام ١٩٧٨ و « رجل خائن » عام ١٩٨٠ . واخيرا « منزل السيدة جاد » المنشورة هذا العام . فضلا عن كتاب آخر نشرته منذ عدة سنوات يحمل عنوان « اعزف مقطوعة قصيرة » تضمن مجموعة من الأحاديث مع عشرات الأدباء مثل فرانسواز ساجان وجان بول سارتر وفرانسوا موريال . . .

وإيمانا بتعدد أوجه النشاط الابداعى فقد كتبت مادلين شابسال السيناريو للعديد من الأفلام الفرنسية منها : « الموت فى مدريد » و« الحفل المتوحش » اخراج جاك روسيف .

فى رواياتها « صرخات عالية » تحاول اعادة احياء مدام بوفارى ، كى تعيش فى القرن العشرين وتقول إنه لو عاشت مدام بوفارى عصرنا لاستقلت القطار إلى باريس وذهبت إلى عيادة الدكتور لاكان النفسية ولا ستطاعت أن تشفى من خلال عشرين جلسة ، تبوح فيها للطبيب بكل اسرارها ومعاناتها . وفى النهاية ستعود إلى منزلها مرة أخرى وقد تخلصت من كل هذه الوساوس .

مدام بوفارى هنا تدعى ماريس . شابة صغيرة . تعيش فى عصر من السهل على الأزواج أن ينفصلوا . لذا فأن الخيانة أمر غير وارد . فاصبح الأبناء يهتمون بالبقاء مع فتياتهن بدلا من الجلوس بالقرب من المدفأة حيث كان يجلس الأباء فيما قبل . ورغم التغير الذى حدث فى المجتمع إلا أن البرجوازية الفرنسية ظلت وفية لشعائرها ومراسيمها .

صحيح أن الخدم قل عددهم . ولكن لا يزال هناك دوما مديرة بيت . واطفال يلعبون بالدميات وأب مشغول باعماله وتدبير نفقات الأجازة السنوية . ورغم كل ما حدث فى المجتمع . إلا أن افضل المسافات عند المرأة هى تلك التى تقع بين المطبخ وغرفة النوم . وقد تصور البعض أن مملكة المرأة هذه قد تحطمت مع حلول القرن العشرين . لكن ابدا . .

ولماريس ابن صغير السن يتعلم فنون الهوى بين يدى جولى صديقه امه . هذه الأم التى تتعرف على أحد الأدباء هربا من الملل الذى اصابها . أنه رجل من الذين يهمسون فى اذان النساء بعبارات من طراز : « ماريك فى الكاتب الفلانى » ؟ وهربا من هذه العلاقة الأثمة تتردد ماريس على عيادة احد الأطباء النفسانيين كى تتخلص من عقدتها النفسية . فقد هجر زوجها عمله . وتركها تواجه سرابا ظنا منها انها فى طريق الحقيقة .

وحول هذه الرواية تحدثت جيل بولوفسكى فى صحيفة لونوفيل ليتريز : « ليس من المهم أن تكون المؤلفة اديبة ولها موهبة مجربة . فهى تتحدث هنا بلغة غياب الذات والوجود فى العالم . أنها لغة الحب المعذب أو الحساسية المجروحة . فهذه المواضيع المكررة تعطى عبر هذا القلم صوتا جديدا . وهو نوع من المعزوفات القصيرة . كما هو حال ماء النبع الذى امتد طويلا تحت الأرض ، وكذلك لحن شاعر يثير سروره البكاء ، ليس الأمر بالغ الأهمية ، لأن هذه المرأة يمكن أن تكون ذات هويات غير محددة . ولكن من الذى يعرف الكتابة بلغة الجميع ، أنه ذلك الذى تفوقت كتابته بالثقافة والمعرفة والاصطدامات اليومية ، لأن الأمر اشبه بمنزل مفتوح للجميع . حيث يدعى القارىء كصديق ، إلى درجة أن هذا المنزل يصبح قبلة كل انسان . .

وقد جاءت روايتها الثالثة « امرأة فى المنفى » شأن الكثير من ابداع ادباء العصر اقرب إلى السيرة الذاتية . لذا فإن الرواية كانت اقرب إلى المقال منه إلى الرواية . وهنا قسمت الكاتبة حياتها إلى ثلاث مراحل محددة . بين كل منها فاصل نفسى معين . وتتسم كل مرحلة منها بسمات معينة . تبدأ المرحلة الأولى عام ١٩٥٣ . وفيها عاشت صاحبتها مرحلة العشق الجنونى . امرأة تريد الحياة بشوق . وتتوق اليها حتى الموت . وتميزها فكرة عظيمة عن الرجل . تقوم بتمجيده إلى حد قد لا يكون فيه ما يستاهل كل هذا الأطراء . وترى مادلين ان هذه المرحلة كانت أولى الخطوات نحو المنفى الكبير .

أما المرحلة الثانية ففيها طلق ابوها والدتها . كم كان يختفى فيما قبل بشكل دورى ويترك الطفلة وهى لا تزال فى السابعة من عمرها . فى وسط نسائى لا يمارس اعضاؤه سوى النقد تجاه الأخرين . ولكنه نقد محتشم عفوف . وهكذا تنمو اعضاء الفتاة الصغيرة فتشب اقدامها من العاشرة إلى الثانية عشر والرابعة عشر والخامسة عشر وهى توجه إلى نفسها أسئلة صغيرة ذات دلالات لا تنتهى . من أنا حقيقة . وما هى السعادة ؟ يظهر حياتها شاب يسعى يحاول التقرب اليها . تعرف أن الحب الجسدى هو قمة اللا مبالاة . وأنه لا يمكن أن يمثل الحل لكل ما يسبق الخبرة . وهكذا تستمر سنوات المنفى .

وتطلق الكاتبة على المرحلة الثالثة بغياب الأيام الستة . الغياب هنا هو رحيل الأب الذى لم يعط جوابا لكل الأسئلة المطروحة . فهذا الرجل ترك الأبنة فى قلق دائم . وتقول كرستيان لسوكلير فى صحيفة الأورور ان هذا الكتاب هو اعتراف بدون ندم وان شقاء الماضى يمر عن طريق الايحاء بالشفاء . وبالنسبة لمادلين شابسال فإن الكتابة تعنى تضميد الجراح واستمرار الحياة . رغم أننا عاجزون عن نقل جميع العواطف . أو التخلص من بعض الأصابات النفسية الخفيفة التى تحدث لنا . مما يوتر قلوبنا ويثبت اقدامنا فوق ارض المنفى . لذا فان لكل انسان منا حديقته السرية وها هى مادلين تفتح ابواب حديقتها »

ويقول كلود مورياك حول هذه الرواية : « تعتبر الكتابة فى المنفى وطنا عائدا . كصحفية تحدثت مادلين شابسال كثيرا عن كتب الأخرين . وها هى تتحدث عن الذين اعجبت بهم خارج عملها الصحفى . ومهما كان كتابها خليلا على الصعيد الأدبى ، فلابد من الأعتراف مثلها بأن الأدب قليلا ما يمكننا أن نتفوق عليه حين نرويه »

فى روايتها « رجل خائن » تروى الكاتبة جانبا آخر من حياتها من خلال حكاية ايزابيل . امرأة تخاف من الخديعة . ولا تحتمل أن يقوم حبيبها بيير باذلالها . انه رجل خائن يزيد من عدد مغامراته كى يرضى شيئا ما فى داخله . أو هكذا يقول لها . لذا فإن شيئا ما يتغير بين الأثنين . « أجل . أنها امرأة . احست بجنونها . حملت حقيبتها

بكلتا يديها . وسارت فى شوارع باريس الربيعية . لم تنتابها الرغبة فى الصـراخ . او احـداث أى فضيحة أو اثارة أى قلاقل يمكن أن تثير انتباه النـاس » انها امرأة لا تملك سوى أن تبكى بدموع داخليـة حتى لا يـراهـا شخص عداها : « قيل لى دوما أن هناك عنفـا . فكنت ادهش كـامـرأة رقيقة سلبية . واستطعت اخيرا أن أفهم أن العنف هو أن يصرخ المرء باعلى صوته . والواقـع أن عنف النسـاء هو أن تـرد المـرأة العنف الواقع عليها . فالمرأة دائما محط انـظار الرجـل الذى كثيـرا مـا يسعى للنيل منهـا . وغـالبـا ما يلجأ إلى العنف .

أما احدث رواية للكاتبة فهى « منـزل السيدة جـاد » فهى من جديد تهتم بالعالم الوردى الذى تعيشه بعض النسوة . يهربن من الرعب والشرور المزروعة فى كل مكان . وتبدو مادلين وكأنها تفتح مسام جلدها كى تتنفس تجربتها العـاطفية الأزليـة . فهى تتكلم عن برنار الذى عاش معها عدة اشهـر ثم ما لبث أن هجـرها . لقد فجر الحلم الرائع الذى طالما حلمته وحدها من اجله . اخبرها قبل أن يذهب أن عليهما أن يفترقا لمدة اسبوعين يفكران خلالهما فى جدوى استئناف علاقتهما . لكنه يـذهب بـلا عـودة . تتسـاءل : ترى هل لم يحتمـل الأرتباط بهـا لأنها تكبره فى السن ؟ . أنها امرأة محاصرة مثل ماريس فى صرخات عالية . بين الحاضـر والماضى . تذهب مثلها إلى المحلل النفسى وتتمدد على اريكته كى يسمعها تشكـو . فنحن نعيش عصـرا اصبح الاستماع إلى الآخرين فيه مهنة تتم فى عيادات الأطباء .

تقول مادلين فى أحد احاديثها الصحفية حول هـذه الروايـة : « لست متخصصـة فى روايـات الحب الحزين . وكتابى هذا يبدأ بانتحار فاشل . ولكن بطلتى ــ فى النهـاية ــ تؤمن أن عليهـا أن تعيش بدون هذه العواطف التى المتها كثيرا . . يجب أن تنكمش فى احـلامها العميقـة كى تتعلم اعـطاء كـل ذى حق حقـه . . وتقول : أنا أقرب إلى بطلة هذه الـروايـة . فقـد عشت تجربـة عاطفية مماثلة . وفجأة انقـطعت حبال المودة وفسد كل شىء . كما تعلمت تجربـة المـوت مثلهـا . ولهذا كتبت الكتاب . ومع هذا لا أدعى أنها تجربتى وحدى . فأنا لا أعرف كيف عشتها . فالعاطفة بالنسبة لى تاريخ . ولا يجب أن ترويه لنفسـك . بل عليـك أن تحكيه للآخرين » .

بالنسبة لى فهذه رواية بسيطة ففى كـل مرة نجـد انفسنا امـام حكاية مماثلة مع شخص ما وعلينا أن نعاود كتابتها كاملة . التجربة هى أننا نعيد تجسيد احداثها بعد أن تكون قد انتهت تماما . ويمكن أن أقول لك انى اشعر بالقدرة عـلى الكتـابـة مـرة أخـرى . فالعاشق هنا أصغر من حبيبته . ويمكن أن نسمع الرجل يردد : لقـد حولتنى هـذه المرأة إلى ابن لها . . فاستمعت إلى . وعرفت الكثـير عنى . وعن جسـدى . وخـططت لى مستقبلى انها أكـثر وسـوسة منى . وهـذا شىء غير محتمل بالمرة . لعلك تعرف انى تحدثت عن هذا إلى كـل الناس الذين اعرفهم . عندما يصيبـك مكـروه . يقـول بعض النـاس بغبـاء : لا تفكـرى . عليـك بالسفر أو بممارسة شىء آخر . أما أنا فـأرى أن علينا أن نكتب هـذه التجـربـة كـاملة وهكـذا فعلت .

ورغم أن مـادلـين شـابنسـال عضو فى اكاديمية فيمينا النسـوية إلا أنها تقـول : « لست اؤمن بالنسوية . فأنا لم ارتبط قط بأى حركة نضالية معاصرة ماذا يهم لو وجدت هذا العـالم المميز الـذى انتمى إليه عالما نسويا . غاب عنه الأباء والرجال . عالم تحاول أن تجربه قدر الأمكان . وأن تهرب من مآسيه . الم تسمع احدا يقول لـك يـومـا : « مـن فضـلك لا تمرض . فهذا امر غير محتمل بـالنسبة لى » وهكـذا فنحن مـع مرور الزمن نصبح صورة شبيهة بامهاتنا . لهذا تنتابنى الرغبـة فى بـعض الأحيـان أن اذهـب إلى الآخرين .

مجلة لير مارس ١٩٨٧

ثقافة الأقدام السوداء

فى إطار احتفال الجزائر بمرور ربع قرن على تحريرها . اهتمت الصحـف والمجـلات الأدبيـة الفرنسية بدراسة ظـاهرة ثقـافية هـامة عـرفت « بثقـافـة الأقـدام السوداء . وهى تعنى بشكل عام ثقافة المستعمر الذى يدفع أبنـاء شعبـه . وليس فقط بجيشه . . للمعيشة فى الدولـة المستعمرة . كـما يحاول صبـغ الأرض الـذى يحتلها بثقافته الوطنية وأن يسعى قدر الامكان إلى محو وطمس كل ما يتعلق بالثقـافة الـوطنية للبلد المستعمـرة . فتكون ثقـافته هى الاولى . يتعلم أبناء البلاد لغـة المستعمـر . ويفكـرون عـلى طـريقتـه . وفى مقـدمـة العـدد الخاص من مجلة ستوريا الصادر فى يونيه الماضى عن « الجزائر منذ عام ١٨٣٠ إلى عام ١٩٨٧ أكـد رئيس تحريـر المجلة ان ثقـافـة الأقـدام السـوداء لم تـوجـد فى عصـرنـا الحـاضـر فى الجـزائـر وحدها . بل وجدت فى منـاطق عديدة من العالم . منها اسرائيل التى سعت إلى اعـلاء الثقـافـة اليهودية على ثقافة العرب واحياء لغتها العبرية على حسـاب اللغة العربيـة . وكـذلـك جنـوب افـريقيا . والـولايـات المتحـدة الأمريكية واستراليا .

وقـد خصصت جـريـدة لـوفيجـارو . ملحقهـا الأدبى الصـادر فى ٢٢ يـونيـه المـاضى لتنـاول ظـاهـرة ثقـافـة الأقـدام السـوداء وذلك من خـلال مقال كتبتـه الروائيـة المعروفـة مـارى كـاردينال تحت عنـوان « وجهـة نـظرى حـول ثقـافـة الأقـدام السوداء . بالإضافة إلى مقالات اخـرى واستطلاعـات وعروض كتب حول نفس الموضوع .

ومارى كاردينال هى أحد ابناء الثقـافة السـوداء . فهى من أب جزائرى وأم فرنسية انفصلت عن أبيهـا وسعت قـدر الأمكـان أن تمحو كل احساس ابنتها العربى . وأن تدفعها للمعيشة فى فرنسا . ومـع ذلـك فلم تنـجـح الأم الفرنسية فى أن تقتـل الأحساس العربى عند ابنتها . وقد جعلت الجـزائر جنـة مـوعـودة فى كـل رواياتها لدرجة سميت انها بفتاة الجزائر . تقول فى مقالها :

« منذ ملايين السنين . يذبح النـوع البشـرى فن الكلمــة . وينمق الأحاديث ويصوغ الجمل الهندسيـة سـواء المكتـوبـة أم المسموعة . وقد أبدع البشر أدبا عبروا فيه عن أفكارهم وميولهم الدينية وتواريخهم وجغرافيتهم . السؤال هـو : هـل أنتـج أبنـاء الأقـدام الســوداء ثقـافتـهم المحددة ؟ بل هل هناك ما يسمى بأدب الأقدام السوداء .

« كى نـرد على هـذا السؤال يجب أولا أن نقـرأ . ونسمع . ونشـدو بكـل النصـوص التى أبدعها هؤلاء الذين ولدوا وتربوا فى شمـال افـريقيـا . ورغم أن جـذورهم وأصـولهم لا تنتمى بـالمرة إلى هـذه الأرض . أنـا لا أعرف كل هـذه النصوص . ولا أعرف كل ما طفا على السطح من كلمات وصفحات لسنـوات بعد أخرى . ولكنى ــ أنا ــ أحد ابناء هذه الأقدام السوداء . فقد ولدت بالجزائر فى أسـرة اقامت هناك منذ عام ١٨٣٦ . لذا فإن اعمـاقى هنـاك . وهـويتى هى الجزائر .

« وقد اصابنى الكثير من الألم لتلك الاختلافات التى يعانى منها أقـرانى فى ثقافتهم التى تنتمى فى المقام الأول إلى البحر المتوسط . فهذه الثقافة تميل إلى الميلودراما والتراجيدية بصفة خاصة . المهم

هو رابطة الدم . الدم الذى ينسال فى العروق وتتوارثه عن الأبناء (ليس ذلك الذى ينسال من جروحنا وليس ما يسمى بدم الشرف أو الانتقام ودم العذرية) . أنه نفس الدم الذى نجده فى تونس او نابولى أو مارسيليا أو الجزائر . فالناس يتعاملون ــ على ضفتى البحر ــ بنفس الكلمات حول الحب والكراهية .

« لم تكن بلادنا هى وطننا . كنا نتكلم لغة جاءت من مسافة بعيدة . من ناحية أخرى فهناك الكثير منا لم يرحل قط إلى الطرف الآخر . فهذا هو وطننا . لذا فإن لغتنا كنا نطقها بلهجات مختلفة . كل على طريقته . ورغم جذورها اللاتينية إلا انك يمكن أن تسمع الجملة اللاتينية بطرائق مختلفة : « عندما يندفع الدخان الأبيض من المدخنة . نتساءل هل سترحل السفينة » .

لا . لم يكن وطننا أبدا بلدا لنا . ولم تكن جغرافية فرنسا هى جغرافيتنا أو تاريخنا . وكان أقراننا يتمتعون بعيون زرقاء وشعر أشقر . مما جعل الأطفال يشعرون بعبثية الأشكال أمام أعينهم . كانت مدننا تنتمى الينا . وكان وجودنا هامشيا . لذا فقد قام أصحاب الأقدام السوداء بكتابة تاريخهم وجغرافيتهم كى يصوروا هذا الواقع الذى عاشوه . وقد انتهى كل هذا الآن . فلم تكن المائة واثنين وثلاثين عاما التى قضيناها هناك تمثل تاريخ كل البشر .

وتقول مارى كاردينال (ان جدتها عندما كانت تقص عليها حكاية طفولتها « تخيلت أنها كانت تعيش فى قصص الغرب الامريكى بجيادها واسلحتها وبنادقها ومغامراتها عبر الصحراء . وكأن الجزائريين هنود حمر يعملون ببطء . ويسيرون حفاة فوق الأرض الحمراء التى يقومون بزراعتها . وكما دخل الاسلام الجزائر . دخلت الأقدام السوداء . واعتقد أن جان بلجرى كان أفضل من يروى هذه الحكايات حول مملكة معزولة . اقطاعية صغيرة ينام فيها العامل واقفا . ويستعين بالله لمواجهة أعباء الأرض بينما يقف رجل الاستعمار فى الفناء الظليل يحتسى الخمر .

وتقول الكاتبة أن أول كاتب تحدث عن ظاهرة الأقدام السوداء هو القديس اوغستين الذى عاش فى القرن الرابع الميلادى . وفى « الاعترافات » تكلم عن الفضائح العديدة التى يسلكها المستعمر وهو يمارس اخضاعه لأصحاب الأرض الحقيقيين . أما أشهر الأدباء الذين ينتمون إلى هذه الثقافة فى الجزائر فهناك جيل روى ، وايمانويل روبليس صاحب المسرحية الشهيرة « ثمن الحرية » والبير كامى ، وشانتال شواف . وجاك أتالى وبرنار هنرى ليفى . وهيلين سيكزوس . وترى أن عودة أصحاب الأقدام السوداء إلى فرنسا عام ١٩٦٢ قد غيرت أشياء كثيرة . فقد رأوا فرنسا تختلف عن التى سمعوا عنها . ووجدوا أنفسهم فى فصام وطنى . قد يؤيد المرء سياسة فرنسا لكنه لا ينتمى إليها كثيرا .

وترى الكاتبة أن الأدب الأستعمارى الذى يدعو إلى احتلال الأراضى بالقوة يختلف عن أدب الأقدام السوداء . وتختتم مقالها قائلة : بالنسبة لى . فقد اعطتنى المجاعة وآلام الحرب فى الجزائر القوة السياسية . واكسبتنى القوة بصفة عامة . ومنحتنى فكرى الذى لم يبرحنى قط . وهو أن اكتب دوما .

وفى الاستطلاع الذى اجراه ملحق لوفيجارو الأدبى حول « ماذا تعنى الأقدام السوداء بالنسبة لى » تحدث العديد من الأدباء الذين ينتمون إلى هذه الثقافة . فقال جيل روى مثلا : « بالنسبة لى فقد ارتبطت بحرب الجزائر التى اصبحت الآن احد مواضيع الماضى . والأقدام السوداء تعنى بالنسبة لى النساء : مثل امى واختى لويز وبنات العم . كما أنها تعنى الشمس وحب العمل الذى كان مبعثا للسعادة والبهجة . » ويقول ان شعب الأقدام السوداء يعمل للسلام والعمل والغد والموت . واعتقد انهم كانوا محاربين لم يعرفوا الهزيمة قط . وأنا اعرفهم جيدا . واحبهم كما هم . لاننى منهم » .

ويقول فردريك موسو ان كلمة « قدم سوداء ظهرت لأول مرة عام ١٩٥٦ فى مجلة الاكسبريس حين كان الوضع مضادا للجزائر المفرنسة . وذلك على غرار الزنوج الأمريكيين . أو كما نسميهم فرنسيو الجزائر . واعتقد أن بعضهم قد تجاوز هذا الآن . وقد نبعت التسمية من اسطورة يونانية تدور حول هيراقليس الذى وطأ ارض آسيا فاستعمرها لأن قدميه كانتا أكبر من اقدام الاسيويين الصغيرة » .

ويتحدث اندرية حليمى قائلا ان « تعبير القدم الأسود بالنسبة لى يمثل نموذجا من المتعة والحمية وبهجة الحياة . فقد ولدت فى تونس وأنا بالغ الامتنان لهذا حين يختلط الحنين بذكريات الجو الجميل والشواطىء المفتوحة . »

وبهذه المناسبة صدر كتابان . يحمل الأول عنوان « مذكرات الأقدام السوداء منذ عام ١٨٣٠ وحتى الآن » للكاتبة جويل هوروو . ويحمل الثانى عنوان « القافلة رقم ١٣ » لجاك روسو . وفى الكتاب الأول تحدث المؤلف عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية والثقافية لاصحاب الأقدام السوداء منذ غزو الجزائر وحتى حرب التحرير . والضغوط النفسية التى احسوا بها عندما ابحرت بهم السفن بعيدة عن شواطىء الجزائر .

وفى العدد الخاص من مجلة « ستوريا » حول هذا الموضوع كتبت دومنيك كلير مثالا تحت عنوان « الأقدام السوداء على الشاشة » تحدثت فيه عن ثلاثية المخرج الكسندر اركادى الذى ينتمى إلى هذه الثقافة . فهو فرنسى من مواليد الجزائر عام ١٩٥١ . قدم للسينما ثلاثية فيلمية حول هذه الظاهرة هى على التوالى : « ضربة حظ » عام ١٩٧٩ ، « العفو الأكبر » عام ١٩٨١ . و« المهرجان الكبير » عام ١٩٨٣ . وتقول الكاتبة « ان اركادى مثل العديد من ابناء هذه الثقافة يحمل تمزقة فى داخله منذ ربع قرن مضى . فهو لا ينسى قط بلد طفولته . لأنه ليس من السهل التخلص من هذه الجذور لأنها أكثر قوة من ان نقتلعها . « ورغم هذا التباين فإنه شخص يخلو من التعقيد والمرارة . فقد استطاع ــ من خلال السينما ــ أن يطرد كل اشباح الماضى . وقام بتجسيد كل مشاعره فى صور حية بكاميرا مشاهدة على صدق الحس التاريخى . وقد تحدث اركادى عن فيلمه الأول بانه اخرجه بدافع الحاجة للتعبير . ورغبة فى تحويل احاسيسه إلى صور . ثم اصبحت هذه الصور رمزا للجنون والمعرفة ولكل مدارك اصحاب الأقدام السوداء لدى كل اسرة من الأقدام السوداء عشرات الحكايات التى ترغب فى قصها »

ويقول اركادى أنه كثيرا ما يعود إلى الجزائر لا سباب تتعلق بالعمل . ويرى أنه لا توجد اختلافات كثيرة بين جزائر طفولته والجزائر المعاصرة . ففى كل مرة يشاهد نفس الديكور . ونفس البيوت البيضاء والأمواج الزرقاء فى بحر لن يفقد زرقته ابدا . أما المقابر الفرنسية فهى لم تتغير قط « لم تود أمى ــ المولودة فى الجزائر ــ أن تسمع شيئا طوال عشرين عاما يتعلق بالعودة إلى الوراء . ومنذ عامين الحت عليها أن تذهب للزيارة . وعندما فعلت لم تندم ابدا . فقد كانت زيارة رائعة . قابلت بعض صديقاتها القدامى واسترجعت معهن ذكريات الطفولة والشباب . »

« لقد ظل كل شىء فى ذاكرتها عن الجزائر محفورا بعمق . تخلو الأشياء تماما من ذكريات سيئة . وإذا داعبت الماضى . فسوف يعاودها الحنين أن تعود لتعيش فى الجزائر . » ◆

الملحق الأدبى للفيجارو
٢١ يونيو ١٩٨٧

عيوب ترجمة معانى القران الكريم

جسنى عبد الوهاب

سؤال مهم ظل يتردد ، وعلى مدى سنوات طويلة بين مختلف الأوساط الثقافية ، والعلمية من عرب وعجم ، ذلك السؤال هو : هل أمكن أو ما يمكن ترجمة القرآن الكريم ؟ وكان الرد الحاسم على هذا السؤال هو : أنه لم ولن يكون فى مقدور أى مترجم مهما كان حصيفاً أن يترجم القرآن الكريم إلى أى لغة أخرى غير اللغة العربية ، التى نزل بها خاتم الأنبياء والمرسلين « محمد بن عبد الله ، صلوات الله وسلامه عليه ، وعلى آله ، وأصحابه آمين » . وذلك لقوله تعالى : « إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون » يوسف ، الآية « ٢ » ، وقوله تعالى « إنا جعلناه قرآناً عربياً ، لعلكم تعقلون » ، الزخرف ، الآية « ٣٠ » ، وقوله تعالى : « ولو جعلناه قرآناً أعجمياً لقالوا لولا فصلت آياته » فصلت الآية « ٤٤ » .

.. ورغم تعدد الترجمات التى صدرت حتى الآن ، وتعدد اللغات التى صدرت بها تلك الترجمات ، فإنها لا تتعدى كونها ترجمات لمعانى القرآن الكريم ، وبدرجات متفاوته من الدقة ، فليست كلها على نفس الدرجة من الأمانة ، والحصافة والقدرة على التعبير عن المعنى المراد فى الكتاب العزيز ، ذلك يرجع إمّا إلى عدم دقة المترجم الذى تصدى لهذا العمل ، أو لقصور فى أدوات اللغة الأخرى ، والتى نقلت إليها معانى القرآن الكريم ،وحتى تلك الترجمات التى عرف عنها الدقة المتناهية والأمانة فى نقل المعانى القرآنية ، لم تستطع أن تأتى بالمعانى القرآنية على النحو الذى جاءت به تلك المعانى فى القرآن الكريم بلغته العربية ، وهذا فى حد ذاته أحد جوانب الإعجاز القرآنى .

.. ولقد كانت هذه الحقيقة اللغوية الدامغة من الأسباب – إن لم تكن السبب الرئيسى – التى جعلت المستشرق وغيرهم من علماء اللسانيات (اللغويات) فى جامعات أوروبا وأمريكا على وجه الخصوص ، يهتمون بالجانب اللغوى فى القرآن الكريم إلى حد إدخاله ضمن المناهج الدراسية اللغوية فى تلك الجامعات ، وقد توصل هؤلاء الباحثون والدارسون إلى عدة حقائق عملية ، لغوية ، أعتبروها من الأسباب الرئيسية التى تجعل من الصعب ، التوصل إلى ترجمة واحدة يمكن أن تكون « دقيقة » ، أو « كاملة » ، للقرآن الكريم ولقد أتيحت لى فرصة المشاركة فى حلقة دراسية ، كان موضوعها « الترجمة القرآنية » ، وكانت تلك الحلقة الدراسية فى كلية اللغات الحديثة ، بجامعة بان بانجلترا ، تحت اشراف أستاذ عربى هو البروفيسور « محمد صفاء خلوصى » .

الوحدة بين اللغة والمعنى

.. هناك جانبين لأى عمل علميا كان أو أدبياً ، هما الشكل والمضمون ، أو ما يسمى بالقالب أو المحتوى ، فالشكل أو القالب هو الوعاء الذى يصب فيه هذا العمل ، أما المضمون أو المحتوى ، فهو العمل ذاته بما يتضمنه من معان وأفكار ، هذا الفهم الذى تم التعارف عليه فى الأوساط العلمية والثقافية ، يكون قابلاً للتطبيق عند التصدى لتحليل أى عمل من الأعمال التى هى من إنتاج العقل البشرى ، أمّا عندما يكون الموضوع متعلقاً بتنزيل سماوى .

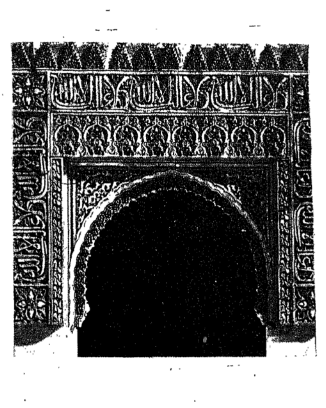
مثل القرآن الكريم ، فإن الأمر يختلف تماماً ، إذ أنه لا يمكن أن نطبق المعايير التى هى من صنع البشر على عمل ليس هو من صنعهم ، ومن هنا تبرز الصعوبة التى يواجهها كل من يقدم على ترجمة أو تفسير معانى القرآن الكريم بلغة أخرى غير اللغة العربية .

.. أعود فأقول ، أن معيار « الشكل » و« المضمون لا يمكن تطبيقه على الكتب السماوية بوجه عام والقرآن العظيم بوجه خاص ، ذلك أن اللغة ، والتى أتفق على أنها جانب من الشكل أو القالب فى سائر الأعمال الأدبية والفكرية الأخرى ، تعتبر جزءً لا يتجزأ من المعنى أو المضمون فى القرآن الكريم ، ولا تستطيع الفصل بينهما ، بأى حال من الأحوال ، وهنا مدخل عنصر آخر من عناصر ، فهم وأستيعاب هذا المعنى أو المضمون وهو « الصوت » ، فالمستمع للقرآن الكريم عندما ينصت لتلاوة آيات من آياته ، إنما يستقبل بسمعه وفكره ، بل بقلبه أيضاً مزيجاً من الصوت والمعنى إندماجاً معاً فى نسق كامل ، هو ما نسميه بالنسق القرآنى .

. . لذا فإنه إذا ما أريد نقل هذه الرموز ، والأدوات اللغوية العربية التى نزل به القرآن الكريم ، إلى أى لغة أخرى ، ومهما كانت دقة هذا النقل ، فإنها سوف لا تأتى بنفس القوة ، والدلالة اللفظية ، وبالتالى سوف لا تحدث نفس التأثير ، الذى تحدثه نفس الآيات الكريمات باللغة الأصلية للقرآن الكريم وهى اللغة العربية ، ولنضرب مثلا بالقسم الذى ورد فى سورة التين ، والزيتون ، التين ، الآية (١) فإننا إذا قادنا قوة المعنى والتأثير ، اللذين تحدثهما الترجمة الإنجليزية BY to fig and a live ، فإننا سوف نتبين على الفور الفارق الكبير بين الإثنين ، ذلك أن الكلمتين « التين ، والزيتون ، تصبحان بلا دلالة معنوية ، وإنما فقط تظهر دلالتهما المادية ، كذلك تبدوان خاليتان من المشاعر ، التى حملتا بها فى لغتها الأصلية ، أضف إلى ذلك ما للصوت نفسه من تأثير فى المشاعر .

الجانب الصوتى فى القرآن الكريم

. . إن لفظ القرآن ، مشتق من القراءة ، وبالتالى ، فإن القراءة أمر يرتبط بالأذن والعقل ، ولعلنا ندرك المشاعر التى نحس بها عند قراءتنا ، أو سماعنا لتلاوة من آيات القرآن الكريم ، ومن بين الجوانب التى ناقشها الباحثون والدارسون اللغويون فى الحلقة الدراسية ذلك الجانب الصوتى للقرآن وخاصة نظام الفاصلة القرآنية ، وكذلك النبرات الصوتية التوكيدية فى القراءة ، وهذا الجانب الصوتى للقرآن الكريم ، لا يتضح إلا فى القراءة ، فبالنسبة للفواصل أو النهايات الصوتية المتشابهة للآيات ، فإنها تظهر أكثر وأكثر فى قصار السور ، وما من شك فى أن هذا النسق القرآنى الفريد ، يعطى المعنى قوة ودلالة لفظية يعجز عن مثلها أى ترجمة مهما كانت ، أنظر إلى قوله تعالى : « ومن يعمل مثقال ذرة خيراً يره ، ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره » ، الزلزلة (٧ ، ٨) نجد إنتظام النبرة التوكيدية ، على نحو يوجد نوعاً من الوزن تعجز عنه أى ترجمة مهما بلغت حصافتها عن إتيانه ، ولا يقتصر الجانب الصوتى للقرآن الكريم على ذلك فحسب ، بل هناك جوانب عديدة تتعلق بأحكام القراءة ، وأصولها ، وكذلك قواعد الترتيل ، والتجويد الثابتة ، والمتفق عليها ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر ، أحكام المد ، والقصر ، والوقف ، والقلقلة ، والإدغام بنوعيه بغنه وبدون غنه ، والتفخيم والترقيق ، . . ألخ ، وهذه الخصائص وإن كانت مرتبطة باللغة ذاتها ، إلا أنها أيضاً تشكل جزءاً لا يتجزأ من المعنى عند قراءة القرآن الكريم ، وكذلك تتحد معه فى هذا النسق القرآنى البديع وذلك لقوله تعالى ، « ورتل القرآن ترتيلا » ، المزمل (٤) وقول الرسول الكريم ﷺ ، إقرأوا القرآن بلحون العرب وأصواتها .



الرمزية فى الكلمات والحروف

. . يحتوى القرآن الكرين ، على كثير من الكلمات ، والحروف الرمزية ، التى لها دلالات خاصة ، أختلف الباحثون فى تفسيرها حتى الآن ، فكثير من السور تبدأ بكلمات رمزية ، تتكون من بضعة حروف ، أجتهد المفسرون والفقهاء فى تحديد معانيها ودلالتها ، فمثلاً ، نجد فى أول سورة البقرة كلمة « ألم » البقرة ، الآية (١) وكذلك نفس السورة ، فى سورة آل عمران ، وفى أول سورة الأعراف ، « ألمص » الأعراف ، الآية (١) ، وفى أول سورة « مريم » « كهيعص » مريم الآية (١) ، هذه الكلمات ، ذات دلالات معينة ، لا يمكن لأى مترجم فى أى لغة من اللغات إيجاد مرادف لها سواء من ناحية اللفظ أو المعنى ، إذا أن المعنى الرمزى يرتبط بالحرف العربى نفسه ، وبالتالى فإن كل ما يستطيع المترجم عمله هو اللجوء إلى الترجمة الحرفية السطحية للحروف البعيدة عن كل ما تتضمنه هذه الكلمات العربية من معنى ، وكذلك المفرغة من كل إحساس تثيره الكلمات والحروف العربية .

. . ولا تقتصر الرمزية فى القرآن الكريم على الكلمات ، بل هناك أيضاً الحروف التى تتكرر بشكل معين ، فى بعض السور ، إقرأ مثلاً قوله تعالى فى سورة الناس « قل أعوذ برب الناس ، ملك الناس ، إله الناس ، من شر الوسواس الخناس ، الذى يوسوس فى صدور الناس ، من الجنة والناس » فتكرار حرف « السين » فى جميع الآيات ، وفى معظم الكلمات له دلالة معينة ، أذ أنه يرمز إلى فعل « الوسوسة » الذى يقوم ذلك الشخص الذى يحدث الفعل نفسه وهو « الوسواس الخناس » « فلم تستطع أقرب الترجمات لمعانى القرآن الكريم ، أن تنقل هذا التأثير الرمزى لحرف « السين ، كما جاء فى السورة الكريمة ، ولكن أستبدل هذا الحرف بأحرف إنجليزية أخرى ، خلت من نفس الرمزية ، ونفس التأثير اللذين يحدثهما الأصل العربى ، وهى حروف « إم » و « أى » و « إن » التى تكررت بتكرار الكلمة M E N فى الترجمة الإنجليزية . .

. . وهكذا فإنه على الرغم من أن ترجمة معانى القرآن الكريم إلى اللغات الأخرى ، تعتبر ضرورة ملحة بغير المتحدثين باللغة العربية حتى يسهل عليهم فهم تعاليم الإسلام ومبادئه ، فلابد لمن ، يتصدى لمثل هذا العمل ، أولاً ، أن يكون على درجة عالية من فهم تعاليم الإسلام وأحكامه ، وثانياً ، أن يكون لديه المام تام بقواعد اللغتين ، العربية وهى (اللغة الأصل) واللغة الأخرى التى ينقل إليها وهى (اللغة الهدف)◆

عن مجلة الحرس الوطنى
العدد ٣٧

نظرة عامة على الفيلم الروائي المغربي

علاء الدين محسن

على الرغم من أن أول الأفلام التى صورت بالمغرب يعود تاريخه إلى عام ١٨٩٧ م ، إذ يتضمن فهرس المرئيات إشارة إلى شريط أنجزه فى ذلك العام « لويس لومير » وعنوانه [الفارس المغربى] ، فإن المغرب يمتلك الآن رصيداً سينمائياً لا يضم سوى أقل من سبعين فيلماً روائياً .

أن أول الأفلام المغربية التى انجزها مخرجون ومملون وتقنيون وممثلون مغاربة ، وتتناول مواضيع مستقاة من الواقع المغربى ، قد ظهرت عام ١٩٦٨ م ، أى بعد مرور أكثر من عشر سنوات على استقلال المغرب فى ١٩٥٦ ، وأكثر من سبعين عاماً على تصوير « لويس لومير » لشريطة « الفارس المغربى » .

● أولاً مرحلة ١٩٦٨ ـ ١٩٨٠

شهد عام ١٩٨٦ ولادة فيلمين هما « عندما يثمر النخيل » لعبد العزيز الرمضانى والعرب بنانى ، و « الحياة كفاح » لأحمد المسناوى ومحمد التازى .

يتعرض الفيلم الأول إلى مشاكل تحدث بين قبيلتين فى جنوب المغرب ، بينما الشريط الثانى قصة شاب يغادر قريته نحو مدينة هى الدار البيضاء ، حيث تصبح حياته فيها مغامرة متصلة .

وبمقابل هذه الأفلام الروائية التى اتسمت ببدائية واضحة فى صياغتها السينمائية وتعاملها مع تقنيات الفن السابع ، جاء فيلم « وشمة » للمخرج [حميد بنانى عام ١٩٧١] ليشكل نقلة نوعية بالمقارنة مع الأفلام التى سبقته .

ففى هذا الفيلم يهشم ـ بنانى ـ فى العمق تركيبة الأسرة العربية التى تنهض على سلطة أبوية مطلقة ، وهو يتوسع فى ذلك بما يجعل المشاهد يحس أن هم المخرج طبيعة السلطة السياسية فى العالم العربى .

● مرحلة ١٩٨٠ ـ ١٩٨٢

تميزت أفلام هذه المرحلة بالكثير من الملامح المشتركة (القرية ـ الطفل) ، (المدنية ـ الغول) . وتتمثل هذه الملامح فى اعتبار القرية دائماً مقابلة للبراءة والبكارة ، حيث مجتمعها لم يتشوه بعد ، وعلاقاته خالية من التعقيد وتطبعها التلقائية . أما المدنية فهى ذلك الغول المتوحش ، حيث يحترق الناس ويضيعون فى علاقات معقدة وصراع من أجل البقاء . . فى هذه المدينة دائماً يتم افتراس براءة الوافدين الجدد من القرويين ويظهر ذلك فى فيلم « السراب ـ ١٩٧٩ » لأحمد البوعنانى ، « حلاق درب الفقراء ـ ١٩٨٢ » لمحمد الركاب والورطة ـ للمخرج مصطفى الخياط .

● تهشيم الواقع بالسخرية

للمخرج [نبيل كلو] موقع خاص فى السينما المغربية ، فقد استطاع المضى فى مغامراته السينمائية رغم الظروف المادية الصعبة التى يعمل ضمنها ـ شأنه المخرجين المغاربة الآخرين ـ إذ استطاع انجاز أربعة أفلام هى « القنفوذى ـ ١٩٧٨ » ، والحاكم العام لجزيرة شاكر باكرين ـ ١٩٨٠ » و « إبراهيم ياسين ـ ١٩٨٢ » و « نهيق الروح ـ ١٩٨٤ » .

وهو يلخص فلسفته السينمائية بالقول : ان السخرية هى الطريقة الوحيدة للتعامل مع هذا العالم المعقد وغير المفهوم ، والزاخر بالمتناقضات .

● المرأة المغربية : الحريم والضحية .

كانت المرأة المغربية أحد المحاور ـ أو المحور الأساسى ـ للعديد من الأفلام المغربية ، وهو ما يعكس الاهتمام الشديد للسينمائيين المغاربة بواقع المرأة فى بلادهم ، الذى لم يتأثر بعمق بحدث حاسم فى تاريخ المغرب هو الاستقلال .

فقد تعاملت السينما المغربية مع امرأة لا تزال تعيش ، وتعانى من وطأة أفكار وتقاليد ، تعود لقرون ماضية ، بموازاة الانفتاح إلى أقصى حد ، على نمط وقيم الحياة الأوربية من خلال النموذج الفرنسى ، وتظهر هذه الازدواجية بالأضافة إلى شبكة من العلاقات الاستغلالية فى الأفلام المغربية ، باعتبارها السبب الرئيسى لصفة البؤس والتشتت والضياع ، التى تطبع حياة المرأة المغربية ، والخلاصة التى يقدمها المخرجون المغاربة بهذا الصدد ، هى أن سطح المجتمع المغربى هو الذى يتحرك ويتغير ، ولكن عمقه وبنيته لم يمسها التغيير . ولهذا لن يكون مستغرباً أن جميع الأفلام المغربية تقدم نماذج نسوية تعيش حياة ومصائر متشابهة .

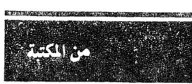
ففى الفيلم « ابن السبيل ـ ١٩٨١ » لمحمد عبد الرحمن التازى ، يلقى مجموعة من الشباب من سيارتهم فى عرض الشارع بفتاة بعد أن اعتدوا عليها [illegible] ، ويعثر عليها « على » بطل الفيلم وتصبح صديقته ، ولكنه لا يبقى معها بسبب تاريخها الذى يعرف على الأقل جزءاً منه ويحاول بسبب مشاكل عديدة واجهها الهروب إلى أسبانيا ولكنه يفشل فى ذلك .

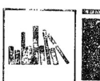
ويعيد مصطفى الدرقاوى فى فيلمه « أيام شهر زاد الجميلة ـ ١٩٨٢ » صياغة أسطورة شهر زاد فى ألف ليلة وليلة ، فبطلة فيلمه اسمها « نعيمة » أما فى الملهى الليلى الذى تعمل فيه كمطربة فاسمها هو شهر زاد وحياتها خارج عملها الليلى ـ الملىء بالأضواء والأغانى ـ فى غاية البؤس والتعقيد ، فهى قد اضطرت للعمل كمطربة بعد أن اغتصبها مديرها فى البنك الذى كانت تعمل فيه ، ولها إبنة بدون زواج شرعى ، وكل ذلك إضافة إلى عملها فى الملهى يجعلها مرفوضة من عائلتها .

ومن اللافت للانتباه بعد كل ما سبق ، أن الأفلام الروائية المغربية ، لم تقدم أى نموذج إيجابى للمرأة يعادل ولو تلميحاً السلبى الدائم الحضور فيها ◆

مجلة العربى ـ العدد ٣٤٤ ـ يوليو ١٩٨٧







فى البراءة الجذرية
كتاب : إيهاب حسن

البطل المضاد فى الأدب المعاصر

عرض ومناقشة : ابراهيم فتحى

ثورة البطل المضاد

تؤكد القصة الشائعة . أن الأدب فى الماضى كان حافلا بأبطال عتيقى الطراز قادرين على القيام بالأفعال البطولية أو ارتكابها . فالبطل كان كما يقال جسورا قويا ذكيا عطوفا مصنوعا من نسيج متين . ولكن النظرة المدققة تطرح ذلك للتساؤل بالنسبة إلى العصر الحديث على الأقل ، فلم تكن هناك كمية كبيرة من الأبطال الذين يتصفون بمآثر البطولة ذات النوع الجيد إلا فى أردأ الأعمال الأدبية أو شبه الأدبية . وقد نجد عزاء فى ملاحظة سديدة توضح أن الشخصيات الرئيسية فى الروايات والقصص القصيرة إن لم تكن توحى دائما بالفضيلة والمجد فقد كانت على أقل تقدير تمتلك ملامح ذاتية محددة ولها تماسك ما وقابلة للتطور وتستطيع الفعل .

أما الآن فالكثرة الغالبة من سكان الروايات والقصص تنتسب إلى ما يسمى بالبطل المضاد . وتشير التسمية إلى نقص الشخصية القصصية التى كنا نتعاطف معها أى إلى كائن حديث يحترف الإخفاق والضياع . وتنطبق هذه التسمية على تجميع مهترىء من الضحايا فى المحل الأول مهرجين بلهاء أو مصطنعى بلاهة ، مقترفى جرائم بدون مغانم الجريمة شواذ ومشوهين ، ولا منتمين وكباش فداء ، ومتمردين بلا قضية . وسنرى البطل المضاد فى صندوق أنيق للقمامة باعتباره مجاله الحيوى أو سنراه مفلوت الزمام طليقا من كل معيار كمايتوهم .

فالجانب من الأدب الذى كان تعبيرا عن الذات نجده مع البطل المضاد وقد أصبح تعبيرا مضادا بدعوى قطع الصلة بالقواعد التقليدية والأعراف المقررة والبحث عن طرق طازجة فى النظر إلى وضع الإنسان ودوره .

○ لذلك جاء التركيز فى تصوير الشخصية ـ إن كان شىء عتيق الطراز كمفهوم الشخصية ما يزال محتفظا ببقية منه ـ على وسائل المحاكاة الهزلية للأشكال والأدوات السابقة وقلبها ونقضها والسخرية منها .

فالتقنية الفنية المنتشرة لتصوير البطل المضاد هى تقنية طرح ما هو ثابت للتساؤل الرافض ، وقلبه رأسا على عقب وظهرا لبطن بهدف إحداث صدمة ما . فهى أيضا تقنية مضادة . فمع تغير علاقة البطل بالعالم يتغير شكل القص .

إن موضوعات الضحية ـ المتمردَ المغترب ـ قفزت إلى مركز الأدب والعالم لذلك أصبح التمرد وأصبحت بتاريخ المعاناة يشكلان الاستجابة « المعاصرة » لأحداث عصرنا الكثيبة وتطوراته الملغزة ، عند كثير من الأفراد

التجربة التاريخية

يذهب بعض الكتاب إلى أن تصوير شارلى شابلن للإنسان جالسا على خازوق وسط ترسين لم يعد مجازا بل واقعا يوميا فى البلاد المتطورة إنه واقع الانتظام الآلى للإنسان بطابعه الشيطانى ، وهو يتجه نحو ميكنة العمليات الفكرية والعاطفية للإنسان أى نحو إلغاء الإنسان . وهناك يتضاءل الفرد الذى تتغنى بحريته الإعلانات الرسمية إلى صفر بلا قيمة من حيث قدرته على تشكيل الأحداث أو تغيير أى شىء فالمجال العام تسيطر عليه أقلية عالية الكفاءة تتحكم فى الآلة الاقتصادية والسياسية . ويقدم جورج أورويل صورة للمستقبل تتخيل نعلا ضخما قد طبع قالبه « الحذائى » على ملامح وجه « إنسانى » . . إلى الأبد .

فالهلع من التاريخ أو كابوسه أصبح موقفا حديثا عند النزعة العدمية المعاصرة . وأنصارها يقولون إن جنة عدن بعيدة جدا وراءنا وليس المجتمع الألفى السعيد قريبا منا . لذلك صار الحس السائد هو حس الكارثة حس الجائحة والطوفان فى اللحظة الحاضرة وهو حس

بسرعة الزوال والعرضية . ولم يعد للأفعال الإنسانية طراز مستقر في الزمان يمكن التعرف عليه . فما معنى « الحبكة » في القصة إذا كانت الأحداث يمكن أن تسير في الاتجاه المضاد . وإذا كان « الفعل » الفردي بلا « فاعلية » ؟ وما معنى الطريقة التقليدية في تصوير « بطل » ليس في الحقيقة إلا ضحية قوانين كونية (وراثة خبيثة وبيئة خانقة ساحقة) ولا يمتلك أي سيطرة على مصيره في العالم ؟ وعلى هذا النحو ماذا يبقى بعد أن أصبح المصير مأزقا لايدفع الإنسان إلى النظر إلى الوراء أو إلى الأمام ؟ تبقى اللحظة الحاضرة مجالا للتصوير . ويبقى الانسحاب إلى داخل الذات وهكذا تم الانتقال من الرواية الواقعية إلى رواية الأمواج والموبجات الذاتية الحميمة فخيبة الأمل في الحياة كما نلاحظها واقعيا أدت إلى خسوف كلي للبطل وإلى تفتح عالم داخلي للإنسان حيث الذات منقسمة على نفسها مصنوعة من أشياء متنافرة متناقضة . وستحاول الذات الباطنية التعرف على ملامحها الخاصة واكتشافها . وهي ملامح مراوغة فلن نجد في الروايات « الحداثية » الذات الثابتة المحددة ذات المركز أو الوحدة أو التكامل بل الذات المتقلبة الذاتية في « حالات » متباينة فتاريخ البطل المضاد ، هو سجل تراجع وانسحاب ، وهو تاريخ الوعي المتغير لإنسان الهامش المسحوق بنفسه .

ومن الأمثلة المبكرة للبطل المضاد ، بطل دوستويفسكي ملاحظات من الأعماق السفلى Notes from the Underground (١٨٦٤) .

بطل السرادب : وذلك العمل الكلاسيكي وثيقة مملوءة بالحدة والقلق والكراهية والمرارة . لقد ظل « البطل المضاد » أربعين عاما من وجوده ينظر من شرخ تحت أرضية في تذلل خائر ، وفي زمجرة كشرت عن أنيابها ، إنه يعرف المتعة الكثيفة للتدهور واليأس ، ويعرف أيضا وهو يصر بأسنانه . أنه ما من هدف يوجه إليه انتقامه وحشرة دوستويفسكي لا تبني ذاتيتها إلا حينما ترغم نفسها على الاصطدام المخزي الشائن بضابط متغطرس لا يكاديعرف أنها موجودة الشيء المهم هوأنها تفرض على هذا الضابط الاعتراف بوجودها فهذه هي الحرية ! !

وإلى نفس الفصيلة ينتمي « ليوبولد بلوم » بطل جويس المضاد . فالانكماش في أبعاد شخصية البطل أكثر وضوحا . وقد دفع بملامحه أكثر فأكثر تحت الأرض إلى عالم الذاكرة والتخيل . فالإهانة والوحدة والذل هي معارفه الدائمون في لوحة التاريخ المعاصر لوحة العقم والفوضى إنه أوديسيوس زائف يثير السخرية وداعية خلاص مبتذل . هو كل إنسان ولا أحد سمكة سردين صغيرة في آخر صف من العلبة كما نجد كافكا يقدم حشرته الإنسانية للمحاكمة الدائمة ويصدر عليها الحكم بالإدانة ضحية قوى لا تعرف هوادة سفينة بلا دفة . « أنا هنا فحسب لا أعرف أكثر من ذلك سفينتي تدفعها الريح التي تهب من أعمق فجاج الموت »

ولن تقف نتائج هذا الموقف عند عبادة اللا فاعلية وسكنى الجحور مثل إنسان السرداب أو في صفيحة قمامة مثل أبطال « بكيت » بل ستتعدى ذلك إلى اغتراب الخيال الفني عن الحياة النشيطة المثمرة بكل أشكالها وإعلان « استقلال » كامل لهذا الخيال

الأمثلة الأكثر حداثة :

يمكن أن نتتبع البطل المضاد . ذلك المتمرد الضحية ، أو اللا منتمي الباحث عن الحقيقة فنصل به إلى ذئب البوادي ، عبقري المعاناة والمقاسات المنعزل إن قدره أن يحيا لغز المصير الإنساني في أعلى قمم العذاب الشخصي ، داخل جحيم ذاتي . وبعد ذلك نجده ما يزال مشتبكا مع أوجه التعدد الجذرية للذات الانسانية إنه لم يعد متأرجحا بين الذئب والإنسان فحسب أو بين قطبين فحسب مثل الجسد والروح ، الأثم والقديس بل بين الاف الأوجه وقد يكون هذا البطل المضاد (الأسطورة الحديثة عن الإنسان مصنوعة في المطبخ المنزلي لهذا الكاتب أو ذاك) اتفاقا مؤقتا بين أضداد كثيرة متصارعة فالإنسان حل وسط زائل مؤقت في الكون . وقد نجد خلاصا من هذا الشرط الإنساني في الحب أو الفن أو الفكاهة التي تعقد مصالحة بين جميع الاضداد ، وفي تلك المملكة الخيالية يتحقق المثل الأعلى المركب المتعدد الأوجه لكل الحشرات البشرية ولكل ذئاب البوادي .

إن جراهام جرين وفرانسوا مورياك وبرنانوس وثلاثتهم من

الكاثوليك يبحثون عن خلاص إيمانى شامل كثيف قد لا يتفق مع الفهم السائد للمسيحية فهؤلاء الكتاب يصورون حلول اللعنة بكل تعقيداته واختلاطاته ، وفى برايتون روك مثلا لجرين يقتفى الكاتب آثار اللعنة باعتبارها تجليا يثير الروح للرحمة ، وعندهم جميعا لن يطمح الشهيد المعاصر إلا للضياع .

ويقول تشارلز جليكسبرج Charles Ghicksberg فى « الذات فى الأدب الحديث » The self in Modern Literature

إن الأدب الحديث يواجه منحدرا فهو منهمك فى تصوير ذات يبدو أنها فقدت واقعيتها تقطن عالما غريبا معاديا فتنسحب داخلها . وتنهمك الذات فى مونولوج لا ينقطع وتحس بأنها وحيدة تماما وتتعلم فى النهاية ألا تثق فى مدركاتها الحسية وأفكارها واللغة التى تستعملها . . ولا فى ذاتها . فالبطل المضاد لا يستطيع أن يحتضن أى يقين لأنه قد ولد من المباشرة الذاتية إنه غياب . . ذات قد جردت من واقعيتها ولا يستطيع أن يقول « أنا » بأى قدر من الاعتقاد التلقائى . فما أكثر الطرق الغريبة فى اختلافها التى يدرك بها « الأنا » كذات نفسه كموضوع البطل المضاد ، وعى زائف باطل ، شكل للوجود لا يستطيع أن يبرر نفسه ، ولكن « أنا » أى ضمير المتكلم يواصل البقاء فى القصص كخرافة نحوية لا أكثر . لقد تحول إلى كثرة مبعثرة من الحالات والأوضاع لا تربطها معا إلا عزلتها وانطواؤها . وهذا الأنا فى أفضل الأحوال متفرج على عالم ظواهر جزئية سطحية متناثرة بعيد عن المشاركة فيما يتأمله .

ومكمن الصعوبة فى تمثيل شخصية البطل المضاد لا يرجع إلى أن الإنسان شديد التركيب ولا يستطيع منظور واحد أن يصلح لدراسته بل يرجع إلى شىء غير مسبوق فى الأدب : فهذا البطل المضاد لن نجد داخله حقيقة باقية لذاته يتعين استيعابها ولن نصل إلى نموذج ممكن لوحدة هذه الذات . فهو إنسان غير قابل للمعرفة بلا ملامح أساسية وبلا مركز . وما يصورونه فى القصص لا يتعدى الوعى المتغير الذى تسيطر عليه تناقضات لا مهرب منها فالذات وعى بشىء ما يظل إلى الأبد غير قابل للمعرفة .

ثورة البطل المضاد :

والبطل المضاد فى إعلائه للخبرة الحسية المؤقته وإنجيل « هذه » اللحظة قد يغازل الحركات الثورية وفقا لمزاج فردى وينضم إلى « إرهابيى » المكتبة « وحمر » غرفة الجلوس معلنا التذمر والعصيان على الشىء ونقيضه . معبرا عن التحدى « الخصوصى » ويقدم هنرى ميللر متمرديه المهرجين « قديسى » الحديقة العامة يتسامرون بالنوادر والفضائح وهم يمشون الهوينا فى الممرات المجاورة للمؤسسات المرفوضة ولكنهم لا ينسون نصيبهم من الدنيا . ويعلن هنرى ميللر عن فرحة عناق مباشر للحياة نفسها ، « فالحياة غالية جدا ولا أريد أن أحيا شيئا ليس من الحياة فى شىء ويقال عنه حياة » إنه يحاصر الحياة فى ركن ضيق ويختزلها إلى أدنى عناصرها ، وإذا ثبت أنها وضيعة فهو يرى من الواجب أن يحصل على كل ما فيها من وضاعة وأن ينشر وضاعتها على الملأ ، لذلك لا يواجه إلا «الوقائع » الأساسية للحياة : الجنس والموت أو شيطانية القوة السوداء للرغبات الممنوعة وكشافة الاستجابة وانتهاك المحرمات .

ولكن نقاد هذه النزعة يقولون إن بيع الروح للشيطان يجرى على قدم وساق فى « المؤسسات » التجارية الرسمية ، وما أتعس أن يتحول « الكاتب » إلى شيطان لنفسه ، يبيع روحه فى أكذوبة عاطفية سخيفة إلى نزوات وأهواء ، هى عبودية بيولوجية من ناحية ، واستسلام شائن للقوى التى فرضت الضياع على الإنسان من ناحية أخرى ◆

حكاية مدينة الزعفران مسرحية للسيد حافظ

نقد وتحليل : محمد السيدعيد

أصبحت مشكلة الحكم واحدة من أكثر المشكلات حدة فى مسرحنا المصرى منذ عام ١٩٦٧ وحتى الآن . . ولو ألقينا نظرة سريعة على تاريخنا الأدبى منذ النكسة حتى الآن لوجدنا عشرات المسرحيات التى تدور حول هذا الموضوع ، مثل : أوديب لعلى سالم ، المخططين ليوسف ادريس ، مسافر ليل والاميرة تنتظر وبعد أن يموت الملك لصلاح عبد الصبور ، احذروا لمحفوظ عبد الرحمن ، رجل فى القلعة لمحمد ابو العلا السلامونى ، وغير ذلك من الأعمال الجادة التى حاول أصحابها أن يضعوا أيدينا على أسباب الهزيمة ، أو يلقوا لنا الضوء على الطريقة المثلى للحكم فى المستقبل .

ومسرحية حكاية مدينة الزعفران للسيد حافظ واحدة من هذه الأعمال الجادة التى يناقش فيها صاحبها هو الآخر قضية الحكم ، ويبرز من خلالها كيف تعمل جبهة المستفيدين بالحكم على عزل الحاكم عن شعبه ، وتسخير مفردات النظام لصالحها مهما كان الحاكم مؤمنا بالشعب وراغبا فى الحكم لصالحه .

وقد جسد الكاتب هذه الفكرة من خلال حدث بسيط للغاية ، يبدأ بسجن الثائر مقبول عبد الشافى ، دون أن يحرك الشعب الذى ناضل مقبول من أجله ساكناً .

وتفرج السلطان بعد فترة عن البطل الثائر ، ويلتف الشعب حوله مرة ثانية ، وحين يشعر الوالى والوزير بخطورة مقبول يقرران ضربه جماهيرياً ، لكن كيف ؟

لقد توصلا لطريقة غير تقليدية ، بعيدة تماماً عن التصفية الجسدية ، أو التشهير الشخصى ، أو غير ذلك من الأساليب التى عرفها الناس ، وفقدت تأثيرها فيهم . لقد توصلا إلى أن ضربه يجب أن يكون من خلال ضمه لصفوف السلطة ، وتقليده أرفع المناصب ، ثم تنفيذ أغراضها من خلاله ، فإذا ثار الشعب واحتج ضحوا بمقبول وكسبوا

مرتين ، مرة بالتخلص من مقبول إلى الأبد ، ومرة باسترضاء الشعب الساخط على الظلم .

وبالفعل ينتظر الرجلان (الوالى والوزير) حتى تثور الجماهير على خادم العامة (نصر الدين محسوب) فيعلنون عزله من هذا المنصب وتوليه الثائر مقبول عبد الشافى بدلاً منه . ويفر مقبول من البلدة هارباً إلى الجبل كى يتخلص من المأزق ، إلا أن الشعب يبحث عنه ، ويعيده للمدينة ، ويذهب به إلى القصر ليصبح حاكمه الجديد .

ويصاب مقبول بالزعر من المنصب والقصر وأهل القصر ، إلا أن هذا لا يغير من الأمر شيئاً ، فالخطة لا بد أن تكتمل .

تلتف زوجة الوزير بشكل ثعبانى حول زوجة مقبول تغرقها بالهدايا وفاخر الثياب والأطعمة حتى تقطع عليها خط الرجعة نحو الفقر ، وتجعل منها قوة ضاغطة على زوجها الرافض لحياةالبذخ التى فرضت عليه . ويصل الأمر إلى حد تدخل زوجة الوزير شخصياً فى شئون قصر مقبول . فإذا كان هو يريد أن يأكل أطعمة شعبية فأوامر زوجة الوزير للطهاة تمنع هذا ، وإذا كان يريد أن يأكل مع خدمه على منضدة واحدة ، فإنها تهدد هؤلاء الخدم بالقتل إذا استجابوا له . وهكذا يصبح مقبول فى النهاية مجرد دمية ، لا يستطيع أن يتحكم حتى فى قصره .

وباسم مقبول يتم كل شىء : العفو عن المسجونين إذا رأى الوالى والوزير ذلك ، وحبسهم إذا تغير رأيهما ، ولكى تتم الخطة فإنهما يعزلان مقبول تماماً عن شعبه حتى يصل الظلم بالناس إلى نقطة الانفجار . فإذا بهم يطالبون بعزل مقبول ، حينئذ ينتبه الثائر القديم إلى ما وصل إليه ، ويقرر أن يصلح خطأه ، فيخلع الثوب السلطة ، وينضم للشعب ، إلا أن الشعب يرفضه ، وهنا تتم حلقات اللعبة إذ يعزل الوالى « البطل السابق » عن منصبه ، ويلقى به فى السجن لامتصاص غضب الجماهير .

ولا يلبث مقبول أن يصاب بالذهول ، وحين يصبح خارج القضبان فإنه يدور فى المدن يغنى قصته لعل الناس تعى الدرس ، وتنتهى المسرحية بالكورس وهو يقرر :

« يا أمة ضحكت من جهلها الأمم
من خدم الناس صار فوق الأعناق
ومن خدع الناس صار تحت الأقدام » .

هذا هو موجز أحداث مسرحيتنا ، والسؤال الآن هو : كيف حوّل الكاتب هذه الأحداث إلى بناء فنى ؟ .

لقد اعتمد سيد حافظ فى هذا على العديد من الأساليب الفنية المألوفة وغير المألوفة فى المسرح ، وأولها : أسلوب المشاهد القصيره السريعه الذى نراه فى السيناريو السينمائى .

وقد ترتب على هذا أنه لم يعتمد على المنظر المسرحى الثابت ، بل استبدل هذا بالاستخدام الرمزى للخشبه ، بمعنى أن الشخصيات التى تدور بينهم هم الذين يحددون مكان الحدث دون حاجة إلى تغيير للمناظر . وقد أتاح هذا للكاتب أن يدير أحداثه دون توقف ، مما حقق للمسرحية إيقاعاً سريعاً .

وقد استلزم هذا التكنيك وجود الراوى الذى يربط بين الأحداث ويمهد للتنقلات الزمانية والمكانية عند اللزوم . ويعلق عليها أيضاً بما يبرز الرؤية التى يريد الكاتب توصيلها .

ولم يكتف السيد حافظ براوٍ واحد ، بل أتى بكورس كامل ، وكى لا يجعل هذا الكورس عبئاً على المسرحية فقد جعله يشارك فى الأحداث بدلاً من أن يكون محايداً كما نراه كثيراً ، فرئيس الكورس هو عبد العاطى صديق مقبول أيام الفقر ، ورسول الناس إليه أيام الغنى ، وأعضاؤه هم أبناء المدينة الذين يولون مقبول ويعزلونه .

ويذكرنا استخدام الكورس هنا باستخدام نجيب سرور له فى « آه ياليل ياقمر » وهو استخدام جيد بلا شك لأنه جعلنا نتعاطف مع الكورس بدلاً من أن ننظر إليه كشىء بارد مفروض علينا ، كما أنه أسهم فى كسر الإيهام ، وهو أمر هام فى هذه المسرحية إذ يذكرنا دائماً بأننا أمام لعبة مسرحية علينا أن نفكر فيها ونعرف مغزاها .

ولا يعيب الكورس سوى الوقوع فى الخطابية وعدم تناسب مستوى الأداء اللغوى مع المستوى الثقافى لبعض الشخصيات ، وهذان أمران سنأتى إليهما فيما بعد .

واستخدم الكاتب أيضاً أسلوب الاسترجاع Flash back أكثر من مرة لإضافة أبعاد جديدة لبعض الأحداث والشخصيات ، وعلى سبيل المثال فحين يطلب مقبول من زوجته أن تبتعد عن الترف الذى انغمست فيه فإنها تذكر له — من خلال أسلوب الاسترجاع — ما قاسته أيام سجنه لتبرر له أن من حقها أن تعيش وتستمتع بالنعمه ، ولا شك أن هذا الاسترجاع يجعل تطور الشخصية أمراً منطقياً ، كما يمهد لما جاء على لسان مقبول فيما بعد من أن زوجته الأصيلة أصبحت تضيق بما حولها . وهذا يدل على قدرة الكاتب على توظيف أسلوب الاسترجاع فى ثنايا العمل الفنى .

ومن الأساليب التى اعتمد عليها الكاتب فى بنائه الدرامى أسلوب الحلم ، غير أنه لم يكن حلم نوم ، بل حلم يقظه ، رأت فيه زوجة مقبول زوجها الغائب ، وحدثته ، وسمعت منه الأمه وشكواه لعدم تحرك الناس من أجله بعد أن سجن فى سبيلهم . غير أن هذا الحلم لم يفسد المسرحية من الناحية البنائية ، بل كان عبثاً عليها ، لأنه قدم لنا شخصية البطل فى صورة مهزوزة ، فاقدة الثقة بالناس ، وكان هذا عدم توفيق من الكاتب ، لأن الشخصية المهزوزه حين تسقط لا تصنع مأساة ، بل يصنع المأساة سقوط البطل المتمسك بمبادئه . ومن هنا فقد كان من الأفضل لو حذف الكاتب هذا الحلم ، وحذف معه المشهد الذى يدور بين شقيق زوجة مقبول ومقبول نفسه بعد خروجه من السجن مباشرة ، لأنه يؤكد الفكرة نفسها (اهتزاز صورة البطل) ، ولعله من المناسب أن نورد جزءاً من هذا المشهد للتدليل على رأينا :

« الشاب : أنت إنسان عظيم
مقبول : لماذا ؟
الشاب : لقد قلت الحقيقه
مقبول : أقول الحقيقة أو لا أقول . . لا يهم
الشاب : ماذا تقول ؟
مقبول : أفكر أم أعمل ؟ لا أعرف
الشاب : ماذا جرى لك ؟
مقبول : أعيش أم أموت ؟ ليس لى شأن »
. . . . الخ » .

إن تصوير مقبول بهذه الصورة يفقدنا التعاطف معه حين يسقط ، لأنه فاقد للبطوله ، ولا أظن أن المؤلف كان يريد أن يصل بنا إلى هذا .

وآخر الأساليب التى استخدمها السيد حافظ فى بناء مسرحيته هو أسلوب التوازى ، بمعنى أن أكثر من شخصية تتحدث فى نفس الوقت ، لكن الحديث لا يتلاقى مع بعضه البعض ، بل يسير متوازياً ، وهذا نموذج تطبيقى لأسلوب التوازى أطرافه : مقبول والشاب وأحد الفلاحين :

« مقبول : عامان . لا أرى إلا وجه الشرطى مغطى بشاربيه . شارباه كسكين الجزار
الشاب : الآن اتفقوا مع الأعداء .
مقبول : واسنانه التى تلمع كأسنان الغانيه
الفلاح : قطعوا أصابع الأطفال التى تكتب حتى لا تقرأ الناس ولا تكتب
مقبول : وكنت أحلم أننى مسافر ، وأننى عجوز أسير فى طريق ميناء عتيق
الشاب : إذا تركت الناس ستأكلهم الثيران
مقبول : ميناء ملىء بالتجار والسماسره
. . . . . الخ » .

إن حديث مقبول هنا يدور فى وادٍ بينما حديث الفلاح والشاب يدور فى وادٍ آخر . الأول يتحدث حديثاً ذاتياً عن معاناته فى السجن والثانى والثالث يتحدثان عن معاناة المدينة من وطأة الاتفاق مع الأعداء ومحاولات التجهيل ، أى أن كل طرف يدور فى دائره مستقله عن الآخر ، يمضى فى خط مستقل يتوازى مع الخط الآخر دون أن يتلاقى معه كى يصنع حواراً بين الأطراف المختلفة .

والحقيقة ان هذا التوازى قد اسهم فى ابراز المضمون الذى رمى إليه الكاتب ، لأنه صور لنا فى نفس الوقت بشاعة السلطة التى تسجن الثوار وتبيع الوطن .

إن هذا التنوع فى الأساليب قد أفاد المسرحية ولا شك ، وكسر أى إحساس بالرتابة ، واعطى مؤشراً واضحاً على سعة ثقافة المؤلف ، ومحاولته الجادة للخروج من دوائر التقليد .

* ● *

ومعظم الشخصيات فى المسرحية مجردة ، وقد تعمد سيد حافظ ليعطيها طابع العمومية فجعلها جميعاً ــ عدا مقبول لا تحمل سوى اسمها الأول فقط (عبد العاطى) ، أو وظيفتها (الوالى ، الوزير ، الفلاح ... الخ) أو جنسها (رجل ــ امرأة) .

وقد أسهمت تسمية الوالى والوزير بالتحديد فى إضفاء لمسة تراثية شعبية على المسرحية ، إذ درج الخيال الشعبى فى حكاياته على أن يسمى أصحاب المناصب بمناصبهم ويقدمهم كشخصيات جاهزة لها مواصفات محدده ومستقرة فى الأذهان .

ومع ان الكاتب لم يكن موفقاً فى تقديم شخصية مقبول فى بداية المسرحية ــ كما أوضحنا ــ إلا أنه استطاع بعد هذا أن يحدد ملامح الشخصية جيداً ، فرأينا « مقبول » الثائر الذى يريد الإصلاح ، المؤمن بالعمل مهما كان كوسيلة للحصول على الرزق ، ثم رأيناه رافضاً للمنصب إيماناً منه بأن على الأمة ألا تسلم كل شىء لشخص مهما كان ، ثم رأيناه خائفاً من الكرسى ، ثم منساقاً للوضع ، ثم متمرداً على نفسه ، وكل هذه التحولات كانت فى حاجه إلى مهارة فى الصنعة لكى يقنعنا بها المؤلف ، واعتقد انه نجح فى اقناعنا .

وما قلناه عن مقبول ينطبق أيضاً على زوجته ، لذا لن نقف عندها حتى لا نقع فى التكرار ، إلا أننا قبل أن نترك الحديث عن الشخصيات نحب أن نشير إلى أن الكاتب جانبه التوفيق أيضاً فى تقديم شخصية هامة من شخصيات المسرحية ، واعنى بها « زيدان » زميل مقبول فى السجن ، ثم مستشاره بعد توليه منصب خادم العامة .

لقد كان هذا الرجل لصاً يأخذ من الأغنياء ليعطى الفقراء (تماماً مثل لص بغداد فى ألف ليلة) فما الذى دفعه إلى احتراف السرقة ؟ هل هى النقمة على الأثرياء الظالمين ؟ لا ، بل هى أسباب أخرى لا تجعله يرقى لمرتبة الثائر الذى يأخذ من الغنى ليعطى الفقير ، وإليك هذه الأسباب :

ــ عمل مزارعاً وزرع القمح فأكلت العصافير القمح

؟ــ عمل صياداً فجذبته سمكة فوقع فى البحر

؟ــ عمل تاجراً فاشترى منه رجل بعض البضاعه ولم يدفع له ثمنها .

أليست هذه الأسباب باوهى من أن تخلق ثائراً يحاول تحقيق العدالة الاجتماعية بطريقته ؟

وأخيراً يجب أن نشير إلى مسألة شكلية لاحظناها فى النص المقروء وهى تعدد الأسماء والصفات لزوجة مقبول التى يسميها الكاتب مرة : المرأة ، وأخرى : زوجة مقبول ، وثالثه : أم معتز . إن هذا يسبب نوعاً من الضبابيه غير المستحبه وكان على الكاتب أن يتلافاه .

* ● *

ثم نصل إلى اللغة ..

استخدم السيد حافظ فى مسرحيته لغة بين العامية والفصحى (اللغة الثالثة) وهذه اللغة قد تصلح للقراءة ، لكن التجربة أثبتت أنها لا تصلح كلغة للعروض المسرحية ، ومسرحية الورطة للحكيم دليل على ذلك ، إذ اضطر المخرج عند عرضها إلى تكليف أحد الكتاب بإعدادها باللغة العامية . أضف إلى هذا ان الكاتب اضطر فى بعض الأحيان إلى أن ينساق وراء النطق العامى فأغفل الإعراب مثلما نرى فيما يلى .

* تخاطب المرأة زوجها قائلة « قولها .. قولها » والمفروض أنها فعل أمر ، وفعل الأمر مجزوم ، وبالتالى فالصحيح أن تقول له « قلها » لا « قولها » .

* يقول مقبول عن فترة سجنه : « تركونى فى جب ، يوم ، يومين ، شهر شهرين ، عامين » والمفروض أن كلمات « يوم ، شهر ، عام » منصوبة ، أى « يوماً ، شهراً ، عاماً » لكن الكاتب انساق وراء النطق العامى .

كما انه اضطر فى أحيان أخرى إلى التعبير بمستوى عالٍ من اللغة الفصحى لا يمكن أن تحتمله اللغة الثالثة أو العامية وهذه أمثلة أخرى على ذلك :

* يقول الفلاح : « خلعوا رؤ وسنا ، وقطفوا الثمار ، وكبلوا أرجلنا بأقدامنا فزحفنا على بطوننا جياعاً » .

* يقول مقبول : « صارحتك بكل شىء . بكل شىء . هاجر قلبى منى وذهب الوعى إلى الساحات والطرقات والأكواخ وحاولت أن استعير من عقل حوار الناس حب الناس صداقة الناس . لكننى لم أجد إلا الصمت . هبط وجهى إلى السوق وغنت عيونى أغانى الفقراء وعلمت البلابل أن تنشد الأناشيد البيضاء .... الخ » .

إن هذين المثالين وغيرهما كثير فى المسرحية لا يمكن أن تكون وسطاً بين الفصحى والعامية .

وهذه الأمثلة تشير إلى أن اللغة الثالثة ليست هى اللغة المناسبة ، لعدم وحدة مستوى الأداء اللغوى من جهة ؛ ولأن اختلاف اللغة المكتوبة الواقعية فى مثل هذا العمل يمكن أن يوحى بعدم الصدق من جهة أخرى ، وهذا ما أظن أن المؤلف لا يريده .

* ● *

ويعيب اللغة فى « حكاية مدينة الزعفران » ارتفاع النبره الخطابية ، والمباشرة ، وهذه أمثلة على ذلك :

* تقول زوجة مقبول عن زوجها : « يارجلاً فى عصر الرجولة فيه تنقرض » .

* يقول مقبول : « ما معنى الإنسان إذا صار عبداً وصارت الأمة نعاجاً » .

* يقول مقبول : « دائماً تترك الناس وعيها وتعتمد على وعى رجل واحد .. أليس هذا قتلاً للوعى العام ؟ » .

* يقول الكورس : « ياأمة ضحكت من جهلها الأمم ، من خدم الناس صار فوق الأعناق ، ومن خدع الناس صار تحت الأقدام » .

وهذه الأمثلة فى الحقيقة ــ هى قليل من كثير . وعموماً يبدو أن طبيعة الموضوع فرضت حرارتها على الكاتب وجرته إلى هذه المباشرة والصوت العالى ، وكان عليه أن ينتبه لهذا لينقذ مسرحيته من عيب خطير يهددها طوال الوقت

* ● *

وإلى جوار الخطابيه والمباشرة توجد بعض أخطاء أخرى بسيطة مثل : عدم التوفيق فى اختيار بعض المفردات ، والغموض الذى يشوب بعض الجمل .. ومن أمثلة عدم التوفيق فى اختيار المفردات ما يلى :

* يقول مقبول عن مدة غيابه فى السجن ، التى انتهزها الحكام وغيروا فيها كل شىء : عامان يكفيان لتغير أمة ، وليس لتغير فرد وأظن أن كلمة تغير هنا ليست الكلمة المناسبة ، لأنها توحى بأن التغير يتم بشكل تلقائى ، بينما التغيير الذى تم هنا كان بفعل فاعل ، والكلمة الأدق فى التعبير عنه هنا هى « التغيير » .

* يقول المنادى : « ... قرر الوالى تغيير خادم العامة نصر الدين محسوب وعزله من كل

ممتلكاته » وتعبير « عزله من ممتلكاته ليس «الوفاء» والأدق أن يقال « تجريده » بدلاً من عزله .

* يقول أحد أبناء الشعب مظهراً مدى فقر الشعب : « لقد ارتفعت الأسعار ، والأطفال لا تعرف طعم البرتقال » ولا أظن ان البرتقال من الضروريات ليصبح حرمان الأطفال منه شيئاً لا يغتفر ، ولو استبدل الكاتب هذه الكلمة بكلمة أخرى (القوت مثلاً) لكان أفضل .

ومن أمثلة العبارات والصور الغامضة ما يلى :

* وردت فى المسرحية عبارة تقول : « وهل صوتك ينشق فى الجبل فيثور ؟ »

* وتقول زوجة مقبول لزوجها : « ياقرصان تاج الفضيلة المدلل » .

* وتصف المرأة نفسها الحرية بأنها : « حروف الخوف » .

والأسئلة التى نطرحها هنا : كيف ينشق الصوت فى الجبل فيثور ؟ ، وكيف يوصف الثائر بأنه قرصان ؟ وكيف ألف الكاتب بين القرصنة وبين تاج الفضيلة وبين التدليل ؟ ثم أن الحرية لا يمكن أن تكون حروف الخوف ، لأن حروف الخوف هى مكوناته ، ومفهومها لا يدل على الشجاعة أو حرية الإرادة أو شيء من هذا القبيل ؛ فكيف ركب مؤلفنا هذه الصورة ؟ .

وليست هذه الصور هى أغرب ما فى المسرحية ، فهناك عبارات أخرى مثل : « كبلوا أرجلنا بأقدامنا » وغيرها لكننا نكتفى بهذا القدر .

على أية حال نحن أمام محاولة جادة ، طرح فيها المؤلف قضية هامة ، واستخدم فيها عدة أساليب فنية فى محاولة للخروج من دوائر التقليد ، وقدم أكثر من شخصية جيدة ، واجتهد مع اللغة بما رأى أنه يجسد رؤياه الفنية ، وقد أصاب حيناً ، وجانبه التوفيق حيناً ، لكنه فى النهاية يستحق التقدير لصدق محاولته فى التعبير عن قضية شريفة واجتهاده الطيب مع الشكل الفنى ◆

حديث الصباح والمساء
رواية : نجيب محفوظ

نحو مغامرة روائية جديدة !!
نقد وتحليل : شمس الدين موسى

لعل رواية «نجيب محفوظ» التى صدرت أخيراً بعنوان «حديث الصباح والمساء» تطرح أمام القارىء عدة تساؤلات بعضها يختص بالرواية ذاتها ، وبعضها الآخر يختص بدور الكاتب الكبير الذى نستطيع أن نقول أنه المؤسس الأول لصرح الرواية العربية التى أصبح يدور فى فلكها الآن عدة أجيال من المبدعين الجادين فى مختلف الأقطار العربية .

والمغامرة الروائية تمثل لدى كاتبنا الكبير أهم سمة من سماته فى كل فترة من الزمن . ولقد فاجأنا من قبل بمغامرة رواية «الشحاذ» . وبعدها مغامرة رواية «ميرامار» وبعدها «الحرافيش» ...... وها هى مغامرة جديدة تتضح ملامحها فى الرواية « حديث الصباح والمساء » إذا جاز لنا أن نطلق عليها تسمية رواية . وجدير بالملاحظة أن «حديث الصباح والمساء» لم تكتب بالشكل التقليدى ، ولم يتبع الكاتب فيها الأسلوب «التقليدى» الذى اتبعه فى عشرات الروايات السابقة منذ قدم الروايات التاريخية فى بدء حياته الفنية «رادوبيس ، وعبث الأقدار ، كفاح طيبة» . ولقد قدم الكاتب روايته فى أجزاء عديدة كل منها يمثل شخصية قدمها الكاتب فى شكل البورتريه المكتوب ، وكانت الشخصيات كثيرة وصل عددها إلى أكثر من ثمانين شخصية ، ولم يعتمد الكاتب فى عمله حدثاً أساسياً يتحرك حوله الصراع بين الأبطال ، كما أنه لم يعتمد شخصية واحدة باعتبارها بطلاً بالمفهوم المتعارف عليه .

وجدير بالملاحظة أن «نجيب محفوظ» فى رواية «حديث الصباح والمساء» اختار الشخصيات بطريقة مختلفة . وعمل على رسم صورة حية يمكننا أن نطلق عليه لفظ «بورتريه» عمل من خلاله على وصف الشخصية من حيث النسب ، والميلاد ، والأقارب ، وميولها الفكرية والسياسية . أو ارتباطاته العائلية ، التى ينتمى إليها ، وإذا كان الكاتب قد حدد جوانب عديدة لكل شخصية ، فإنه أيضاً لم ينس تحديد وضعيتها الاجتماعية ومستوى الذكاء والجمال . كما لم يغفل ترتيب وضع الشخصية الزمنى الذى تسلسل به منذ الحملة الفرنسية فى شخصية يزيد المصرى وهو مؤسس الفروع الثلاثة للعائلة التى تتبع أفرادها ، فلقد وصل «يزيد المصرى» إلى القاهرة قادماً من الاسكندرية قبل وصول الحملة الفرنسية بعدة أيام .

و «يزيد المصرى» هو الأب أو الجد الأول لفروع العائلة الثلاثة ، التى ينتمى أحد فروعها إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة ، فهم ما عرفوا به «آل المراكيبى» الذين سكنوا قصر الغورية .

وأصل جدهم بائع مراكيب . والفرع الثانى ـ ينتمى إلى الطبقة الارستقراطية ، وهم آل داود وجدهم عبد العظيم باشا داود الذى تعلم بالصدفة البحتة عندما خطفه رجال «محمد على» أثناء خروجه من الكتاب ، وأرسلوه لينتظم فى المدارس التى أقامها «محمد على» . وبعدها بعثوه إلى فرنسا ليدرس الطب ، وأصبح طبيباً مرموقاً فى عصر كان فيه الذى يستطيع القراءة والكتابة يمثل معجزة المعجزات .

والفرع الثالث يمثل أضعف أفرع الأسرة ، وهو الفرع الفقير ، وأعضاؤه أولاد شقيق داود باشا الذين لم يتركوا الغورية وبيت القاضى ، وظلوا طوال حياتهم على عهدهم بالحى الشعبى الذى نبتوا فيه ، وحتى آخر عناقيد أصول وفروع الأسرة التى تتبعها المؤلف طوال قرن ونصف . وأظن أن «نجيب محفوظ» نفسه ينتمى إلى ذلك الفرع الوطنى ، والذى اعتز بوطنيته وتشرب أفراده روح ثورة ١٩١٩ .

ولعل أسلوب كتابة الرواية يرتبط لحد كبير بالأسلوب الذى اتبعه أثناء كتابته لشخصيات رواية «المرايا» ، التى احتوت على صور لشخصيات عامة ، ولعل بعض القراء قد كشف أصلها ، فلقد قدمها الكاتب بعد معايشته الكاملة لأصحابها من خلال الصداقة والمشاركة فى هموم الحياة العامة فى مرحلة معينة ، فكان منهم الصحفى ، والرسام ، والمفكر ، وبائع المخدرات ، والفتوة ...... الخ كما نرى أن رواية «حديث الصباح والمساء»

تقترب من بعض الروايات الأخرى التى كتبها الكاتب بعد «المرايا» مثل «حكايات حارتنا» التى زخرت بالكثير من الحكايات والمواقف الطريفة التى اختزنها الكاتب فى ذاكرته ، فكانت مرآة لعصر كامل . . . . . وها هو نجيب محفوظ بعد رحلة فنية وأدبية كبيرة وغنية بعالم كان على قدر من الادهاش ، يقوم فى روايته الأخيرة «حديث الصباح والمساء» بجعلنا نشاهد أنفسنا وواقعنا ، ويقدم رؤيته فى كل ماحدث . . ها هو يقدم تلك البورتريهات الشخصية لعدة أجيال متسلسلة فى عائلة قوامها عشرات الشخصيات لا يمكن أن تكون غريبة على قراء «نجيب محفوظ» . والعائلة فى الرواية عائلة مصرية لم تعان شظف العيش ، وكان أضعف حلقاتها هو الفرع الذى استوطن القاهرة الاسلامية . . الغورية ، وبيت القاضى كان أفراده ينتمون إلى فئة الموظفين أو صغار التجار ، بينما قمم الأسرة كانت قد انتمت بلا مواربة إلى الفئات الأعلى ، كما ترتبت أفكارها السياسية وفق أوضاعها الاجتماعية والطبقية .

ولعلنا نرى من الصعوبة بمكان تجاوز تلك الشخصيات التى زخرت بها رواية «حديث الصباح والمساء» ، ولعل كاتبنا الكبير «نجيب محفوظ» الذى بدأ حياته الأدبية بما عرف عنه بالمرحلة الرومانسية التاريخية يأتى فى نهاية أعماله ليقدم عملاً وفق الروح نفسها مع الاختلاف فى التكنيك ، فلقد تعددت المراحل الفنية التى مر بها نجيب محفوظ ، وإن كانت الرواية تطلبت منه أن يعود إلى شخصيات عديدة قابلها فى حياته . وكم هى الشخصيات التى زخرت بها أعمال نجيب محفوظ الروائية والقصصية ، والتى لها أثر واقعى فى حياته .

وأنه ببساطة شديدة يمكن للقارىء أن يطالع بين تلك الوجوه التى قدمها نجيب محفوظ فى رواية «حديث الصباح والمساء» وجوهاً عديدة مرت علينا أثناء غوصنا فى رواياته وأعماله القصصية . فنلاحظ شخصية «أحمد عاكف» الذى عرفناه فى «خان الخليلى» وهو شخصية الموظف الذى يتعاطف بكل وجدانه مع الشعب أثناء الحرب العالمية الثانية ، فهو دائماً ضد دول المحور ، لكنه ليس ضدها على الإطلاق ، انه ضدها أثناء الحرب فقط . كذلك نلاحظ شخصية تماثل شخصية «كمال عبد الجواد» أو شخصية أخرى تماثل شخصية «فهمى السيد عبد الجواد» الذى قتل أثناء أحداث ثورة ١٩١٩ فى رواية «بين القصرين» . والملاحظ والمؤكد بعد أن قمنا بمعايشة تلك البورتريهات التى كتبها «نجيب محفوظ» ــ أننا نرى ملامح وأصول عوالمه الفنية بين تلك الشخصيات التى ظلت تتحرك بين الغورية وبيت القاضى ،

وشارع بن خلدون فى السكاكينى ، وقصر ميدان خيرت . فلقد حضرت تلك الشخصيات لنفسها أخاديد كثيرة فى ذاكرة القراء ، الذين عايشوا أبطال «نجيب محفوظ» فى رواياته المختلفة . وأراد الكاتب بعد تلك الرحلة الفنية العريضة أن يواجه قراءه بأبطاله الحقيقيين الذين لم يذهبوا بعيداً عن ذاكرته صباحاً ومساء ، فكان ذلك العالم الذى يتداخل ويكون أثناء تداخله أقرب إلى الرواية منه إلى أى شكل آخر من الأشكال الأدبية التى ارتادها الكاتب ، على الرغم من أنها رواية غير طبيعية ، فهى تخلو ــ حتى ــ من البطل الواحد ، أو الحدث الواحد ، لكنها تزخر بعالم كامل يتضح فيه التاريخ والمكان ، فلقد تعرض الكاتب أثناء تقديمه لتلك البورتريهات إلى جوانب مختلفة من تاريخنا المعاصر .

وأرى أن رواية «حديث الصباح والمساء» ، تنتمى إلى رواية الزمن . أو أنها رواية تاريخية جاءت فى إطار مختلف عما عرف بالرواية التاريخية ، التى كتبها الكاتب فى مراحل معينة سابقة ، وأنها تدل على أن النبع لا يزال فياضاً ، والنهر لا يزال عامراً بكل ما هو مدهش وجميل ◆

السريالية ليست تنظيماً سياسياً

سمير غريب

نشر الكاتب بشير السباعى مقالة فى عدد يونيو الماضى من مجلة القاهرة حول كتابى « السريالية فى مصر » حملت منذ عنوانها قدرا من سوء الفهم يجب توضيحه ، طالما فتحت مجلة القاهرة بشجاعة صفحاتها لتناول هذا الموضوع الذى قلما نقرأ عنه فى مجلاتنا . ولم يقتصر بشير السباعى على سوء الفهم ، بل ضمن مقالته قدرا من السب والتجريم ــ المثقف طبعا ــ بحيث أثار المقال بالفعل دهشتى الشديدة ، وبدا كما لو كان هناك ثأرا بينى وبينه ظل يكتمه حتى أتاحت له مجلة القاهرة أن يأخذه ، مع العلم بأنى لم أتشرف من قبل بمعرفة السيد بشير ولم أقرأ له غير تلك المقالة عن كتابى . .

بالطبع ليس هناك ثأراً ــ ولا يحزنون ــ لكن بشير فعل مثل آخرين غيره من « السادة المثقفين » الذين لا يشعرون بثقافتهم إلا بعد استخدام « دستة » من المصطلحات المبتكرة صعبة الفهم و« دستة أخرى » من الهجوم العنيف على « الخصم » . . وبصراحة هذا مرض من الأمراض المتفشية فى « الوسط الثقافى » عندنا . .

كتبت كتابى دون أن أتهم أحدا بشىء ودون أن أسب آخر ، وأثار الكتاب كما يعترف بشير « الاهتمام الذى أثاره بين صفوف المثقفين المصريين » وأسعدنى ذلك جدا بما فيه من انتقادات للكتاب وتصحيح لمعلومات واضافة لوقائع دون سب أو اتهام ، فأنا لم أجرم عندما كتبته ولم أقصد الإساءة للسيد بشير شخصيا ولا لغيره فلماذا يوجه لى ــ ولأمثالى ــ الاتهام ب « تزوير التاريخ لاعتبارات عملية قصيرة النظر » وهو تعبير مضحك جدا ، فما هى « الاعتبارات العملية قصيرة النظر » تلك التى تدفعنى لجريمة « تزوير التاريخ » ؟؟ هل منحنى الدكتور سمير سرحان ناشر الكتاب مكافأة أضخم من الآخرين على تزويرى للتاريخ ؟؟ أم هل استفادت جهة ما بعملية التزوير هذه وقسمت معها « بالنصف » من وراء ظهر الأخ بشير . . يا رجل ، لا داعى « للهزار » بلا سبب . .

المهم أن الكتاب اتاح الفرصة للأخ بشير لكى يوضح فكرته ويستعرض معلوماته القيمة بغض النظر عما ورد فى الكتاب . ورغم أنه سبق اسم بشير تعبير « عرض وتحليل » إلا أنه لم يعرض ولم يحلل إلا فكرته هو ، منتهزا فرصة ورود فكرة رأى فى عدد من الأسطر على مدى صفحات فقط من بين ٢٤٠ صفحة وهذا الرأى هو أنه كانت

للجماعة السريالية فى مصر أفكارا تروتسكية دللت عليها وهو رأى من بين عشرات الآراء الواردة فى الكتاب وهو أيضا ليس موضوع الكتاب الرئيسى . لكن بشير وضع عنوان مقالته بشكل حاد : « سرياليون أم تروتسكيون » بما يعنى التضاد بينهما وهو سوء فهم أولى ، لأن السريالية اتجاه فنى أدبى ، بينما التروتسكية اتجاه « سياسى » اساسا ، باعتبارها تفسير من تفسيرات الماركسية ، فما المانع من أن يكون السريالى كفنان تروتسكى فى افكاره السياسية ؟؟ وبخاصة أن بينهما أرضية مشتركة اوضحتها بشكل مختصر فيما يتعلق بالجماعة المصرية وفى حدودها الزمنية كجماعة وليس كأفراد لأنهم كأفراد تغيروا بعدها وقد اوضحت ذلك أيضا ، ولم تكن تهمنى العلاقة بين السرياليين الفرنسيين والتروتسكيين فى ذلك الكتاب وقد اوضحت هذه العلاقة فى كتابى المقبل عن الحركة السريالية العالمية والتى لم تقدم بالعربية بشكل متكامل حتى الآن رغم مرور عشرات السنين عليها . لقد اعتبرت أن الكتابة عن حركة ثورية مصرية فى تاريخنا الثقافى مهمة وطنية يجب أداؤها أولا قبل الحديث عن الحركات الاجنبية .

أدهشتنى فعلا محاولة بشير السباعى فى أبعاد « رجس » السريالية عن « شرف » التروتسكية الرفيع ذاكرا استشهادات غير متكاملة ، واعتقد أن الذى أوقعه فى ذلك أنه لم يقتنع بعد بأن السريالية كانت اتجاها ثقافيا أوسع وأرحب من مجرد اتجاه سياسى أيا كان ، قيمة السريالية الأساسية فى مبدءها الرئيسى « حرية الفنان » حتى من أى اتجاه فكرى أو سياسى مسبق ، لقد طالبت السريالية بحرية الفنان من « وعيه » فما بالك باتجاه سياسى ؟؟ ولا يعنى ذلك أن تحرق الأرض بينها وبين العالم بما فيه من اتجاهات مختلفة . لقد اقتربت السريالية من تروتسكى بقدر مطالبة الأخير بالحفاظ على حرية الابداع بعيدا عن ضغوط الدعاية السياسية وموقفه من واقعية « زادنوف » الاشتراكية . جمع بيان « نحو فن ثورى مستقل » افكارهما المشتركة فأكد على أهمية العنصر الفردى والصفات الذاتية فى الاكتشافات العلمية والفنية وضرورة احترام القوانين النوعية الخاصة التى يلتزم بها الخلق الثقافى . وجاء فى البيان بالنص : « يهم على وجه الخصوص فيما يتعلق بالإبداع الفنى أن يتحرر الخيال من كل اكراه ، والا يخضع اطلاقا ، وبأى ذريعة من الذرائع لقيد يكبله » . كما نص على أنه : « إذا كان على الثورة أن ترسى ، من أجل تنمية قوى الانتاج المادية ، نظاما اشتراكيا قائما على التخطيط المركزى ، فإن عليها فيما يتعلق بالخلق الثقافى أن ترسى منذ البدء وتضمن نظاما من الحرية الفردية . لا أدنى سلطة . لا أدنى اكراه ولا أدنى أثر للقيادة » ، وقد حرص تروتسكى على صياغة هذا المقطع بالذات مما زاد من ارتباط بريتون به . وينادى البيان بتجميع كل دعاة الفن الثورى المستقل للنضال ضد الاضطهادات الرجعية وخلق « الاتحاد الأممى للفن الثورى المستقل » تحت شعار « استقلال الفن من أجل الثورة . الثورة من أجل التحرر النهائى للفن » . وبالفعل بعدما عاد بريتون إلى باريس وبعد قضائه ثلاثة أشهر مع تروتسكى فى المكسيك شرع فى تأسيس هذا الاتحاد وأصدر نشرة بعنوان « كل cle» صدر عددها الأول فى يناير ١٩٣٩ وتوقفت بعد العدد الثانى فى الشهر التالى . وقد أرسل تروتسكى خطابا إلى بريتون فى ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ يحييه فيه « من كل قلبى » على مبادرته مع دييجو ريفيرا لإنشاء الاتحاد المذكور . وأنا هنا ابتعد عن ذكر ما يدل على « الإفراط فى التعبير عن الإعجاب بشخصية تروتسكى » رغم أنه ربما يكون تروتسكى أيضا قد افرط فى الإعجاب بشخصية أندريه بريتون ، وأحيل السيد بشير هنا إلى كتاب ارتيرو شفارتز « بريتون تروتسكى » الذى صدر بالإيطالية عام ١٩٧٤ وصدرت ترجمته الفرنسية عام ١٩٧٧ . .

لكن المسألة ليست تقابل أو تضاد أو معركة بين السرياليين والتروتسكيين ، بل هى تبادل آراء وافكار وسعى مشترك وراء « حلم للواقع » . وسواء كنت أو كان الأخ بشير على خطأ أو صواب فلا داعى اطلاقا لإطلاق اتهامات ثقيلة مثل « تزوير التاريخ » وخصوصا أن الموضوع لا يتحمل هذا الاتهام الذى بدا بالفعل كالنكتة . . .

نقطة أخرى يثيرها بشير بقوله « من المعروف لجميع المتهمين بأمر السريالية أن السريالية التاريخية قد اختفت فى عام ١٩٦٩ » وللتأكيد على إصراره فى مقابلة السريالية بالتروتسكية يذكر فى الفقرة التالية أن الأممية الرابعة عقدت فى نفس العام مؤتمرها العالمى التاسع وهو أهم مؤتمر لها فى مجمل تاريخها حتى الآن . . وبصفتى أحد المهتمين فأنا لا أعرف أن السريالية اختفت . . وإذا كان يقصد بالتاريخية « جماعة اندريه بريتون » فقد كانت فى فرنسا نفسها وغيرها من دول العالم عشرات الجماعات السريالية تختفى لتظهر غيرها وحتى اليوم . والسريالية نفسها لا يمكن أن تختفى لسبب بسيط أنها ليست تنظيما وإنما اتجاها ورؤية فنية وجدت قبل أن يؤسس اندريه بريتون جماعته وظلت بعد وفاته . جون شوستر نفسه الذى يستشهد به بشير اصدر بعد عام من وفاة بريتون مع السرياليين الجدد مجلة باسم « ارشيبرا » وفى نهاية الستينيات ولدت حركة سريالية جديدة فى الولايات المتحدة الأمريكية باسم « مجموعة شيكاغو » عندما خرج فرانكلين روزمونت وزوجته مع آخرين إلى الشارع معبرين عن قرفهم من الحرب الفيتنامية ومن طريقة الحياة الأمريكية حاملين راية سوداء وأخرى حمراء ومنشوراً بعنوان « السريالية ـ الثورة » . وتصدر هذه المجموعة مجلة « المستودع ـ التخريب السريالى » بالإضافة إلى منشورات أخرى كما نظمت معرضا دوليا عام ١٩٧٦ تحت شعار « الحرية الرائعة ـ يقظة الرغبة » اشترك فيه ١٣٠ فنانا من ٣٠ دولة منها العراق ولبنان وسوريا . . ولا اتصور أنه يمكننى هنا سرد قائمة بالجماعات السريالية وموجز لانشطتها بعد وفاة بريتون عام ١٩٦٦ . . قال بريتون نفسه عام ١٩٥١ أن « السريالية لابداية لها ولا نهاية ، إنما سيظل هناك سرياليون وغير سرياليين » . .

تبقى عدة ملاحظات بسيطة وسريعة : أن كتاب « احاديث » ليس كتاب اندريه بريتون « التاريخى الرئيسى » فأندريه بريتون ـ إذا لم تكن لدى بشير نسخة منه ـ لم يكتب هذا الكتاب وإنما جمعت دار نشر « جاليمار » الفرنسية أحاديث إذاعية وصحفية ادلى بها بريتون فيما بين ١٩١٣ و١٩٥٢ واصدرتها فى كتاب صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٢ وطبعته الثانية عام ١٩٦٦ ، وربما يضيق المكان هنا عن ذكر بريتون « الرئيسية » . .

فيما يتعلق بكتاب « افيون الشعب » فمازال مؤلفه الاستاذ انور كامل ـ متعه الله بالصحة . . قادرا على الرد ليكون حكما . أما الملاحظات الصغيرة التى أوردها بشير واستعرض فيها عضلاته الواهية فلا تستحق الرد . لأن أى قارىء ولو متسرع للكتاب يدرك على الفور أن من ترجم نصا فى منتهى الصعوبة مثل « ملاحظات على زهد هستيرى » وغيره من النصوص لا يعجز عن معرفة الفرق بين النمسا واستراليا ، وهذا ليس الخطأ المطبعى الوحيد فى الكتاب على كل حال . . وإذا أراد بشير أن يهاجمنى ثانية على طريقته فيمكننى تسهيل مهمته بمنحه قائمة بالاخطاء الواردة فى الكتاب . . ويبدو أن بشير أكثر ذكاء لانه فهم على الفور أن حرف العين فى اسم « ع . سعيد » هو اسما ثلاثيا . .

فيا اخ بشير قليل من التواضع يرحمكم تروتسكى نفسه ◆

احتضار قط عجوز
قصص : محمد المنسى قنديل

تأملات فى قصص احتضار قط عجوز
نقد وتحليل : محمد جابر غريب

كتب الاستاذ أدوار الخراط عن إبراهيم عبد المجيد ، ومحسن يونس ، وعبده جبير ، وابو ريه ، وسحر توفيق ، وجار النبى الحلو ، والمخزنجى والوردانى وغيرهم من كتاب السبعينات ، لكنه أغفل قصاصاً جاداً متميزاً من نفس الجيل ، هو محمد المنسى قنديل

وكتب الدكتور يسرى العزب ، عن مستجاب ، وزهير الشايب ، وضياء الشرقاوى ، والحمامصى ، ومحمد الشريف ، ومصطفى عبد الوهاب ، وكاتب هذه السطور ، لكنه أغفل أيضاً ، الكاتب المتميز ، محمد المنسى قنديل

يصبح محمد المنسى ، من الكتاب النجوم ، لو أن مجموعته القصصية الاولى ، لم تتأخر طويلا بسبب الظروف المتدنية للنشر أم أنه كان سيظل مثله مثل عشرات الكتاب الذين يناطحون الصخر من أجل وصول أعمالهم إلى الجمهور القارىء . نشر المنسى قصصه عبر الثلاثة عشر سنة الماضية ، فى الدوحة . العربى ـ الطليعة . الهلال . سنابل . الاداب ، وغيرها .

ومنذ أكثر من خمسة أعوام ، تقدم بمجموعته الاولى إلى دار المعارف ، إلا أن المجموعة ظلت مقبورة ، فى الادراج ، لولا ان الهيئة العامة للكتاب ، سارعت باحتضان مجموعته (احتضار قط عجوز) ونشرتها له فى سلسلة (مختارات فصول .) .

« الرؤية فى عجالة »

تتسم المجموعة بوحدة متسقة متناسقة فى الرؤية ، وتثير ، وتطلق الفكر ، والخيال العنان ، للمتعة والتأمل ، والاستنباط ، والتأويل ،واستخراج ما يمكن ان تحدثه مجموع الجزئيات والتفاصيل ، الشديدة الرهافة ، والحساسية ، داخل النسيج العام للقصص الثلاثة .

فالانسان ، ودخيلة نفسه (احتضار قط عجوز) والانسان يتاجر فى الانسان ، مثل سلعة (عصر الحديد الخردة) . والانسان البسيط المنتهكة بكارته ، وبراءته ، (الفتاه ذات الوجه الصبوح) من هذا المنطلق تصبح الرؤية عند المنسى قنديل ،أن الانسان المعاصر ، تزحف إليه الشيخوخة ، بفعل الوحدة ، والخواء ، والخطبوط المتاجرة بالانسان ، وانتهاك الفقر لعذريته ، وروحه المنسحقة تحت عجلات ، قطارات البيئة . المجتمع . الاقتصاد . .

يكون الانسان سعيداً ، فرحاً ، ومبتهجاً ، بريئاً ، يحمل بين جوانحه ، دهشة ، ونقاء ، وطهر طفل ، وتجىء الظروف ، البيئة ، المجتمع ، الاقتصاد ، فتتحول الحياة إلى سفر ، ومشقة ، ومتاهة ، وانتهاك لبكارته ، واعتداء وتمزيق لروحه ، أشلاء (الوجه الصبوح) . يفقد الانسان جزءاً من كيانه ، وتلوث روحه وتنتهك « نبقة » الحب ، الكيان ، الوطن تصبح سلعة فى قبضة « المعلم » رأس المال . التاجر . اللامنتمى . تصبح العاطفة مثل زناخة . وصدأ « الحديد الخردة » .

يتسلل الشيطان الى الانسان ، وهو كسير القلب حزين ، لحظات الفراغ ، والوحدة ، والخواء ، يخنق الروح ، فلا يتبقى من الانسان سوى سعار الجسد ، المحتضر« قط عجوز » .

يكتب المنسى عن الانسان بكل طموحه ، صعوده ، وانحطاطه ، كبحاً ومنعاً ، ورومانسية ، ومنحاً وعطاء ، وقوة . . يقترب المنسى فى قصصه من الشكل الروائى ، سرداً ، « وحدوته » ، وتتابعاً ، لكن القصة تظل قصيرة ، على الرغم من كل ذلك . نتحرك فى الزمان والمكان ، واقتناص اللحظة المضيئة ، المتوترة ، الكاشفة . . .

يستعير المنسى عين السينما فى التصوير ، فتأتى صورة ، مرسومة بدقة ، بحيث لا يتاح للمتلقى حرية الشرود والخروج خارج اطار الصورة ، دقيقاً فى اختيار التفاصيل والجزئيات الموحية ، الدالة على الشخصية فى الداخل والخارج ، الزمان النفسى ، والزمان الخارجى ، المحكوم بجغرافية المكان . الحركة والهيئة فى الملامح .

ولنقرأ المقطع الاتى « الح على أن أشرب شيئا ، وظل الفراش واقفا ، حتى طلبت فنجانا من القهوة ، واصل التحدث معى ، بشكل متقطع ، وهو يؤدى اعماله العادية يوقع الاوراق ، ويرد على التليفون ، وينهر المدرسين ، يحاول أن يبين لى أن آلته ما زالت بخير ، تأمر وتنهى . لم تنسحب إلى ظل المعاش البارد ، كما فعلت أنا . أيانا يجعلنى اكرهه . وضعت بطاقة الدعوى ، المزوقة على مكتبه ، قرأها بصوت مسموع ، كأنى لا أعرف ما بها . واصل الأسئلة السخيفة عن العريس ، والاجراءات ، والعائلة ، لم أكن ارتاح له كثيرا ، لكنها صلات القرابة ، اللعيه ، وارتباط ابنتى سامية ، بكل ذكريات التلمذة » . من قصة « قط عجوز » ص ٦ ،

بقليل من التأمل نجد أن المقطع السابق ، رسم لنا بدقة الزمان النفسى ، لرجل يشعر أن احالته على المعاش ، كانت بمثابة فقدانه آلة الامر ، والنهى ، وصولجان المنصب المفقود ، ووضعه فى خانة الظل ، كل هذه الاحاسيس فجرتها فى نفسه تصرفات صديقه « ناظر المدرسة » مما جعله يعترف بينه وبين نفسه بأنه يكرهه . .

رسم المنسى أيضا الزمان الخارجى ، فشاهدنا مكتب الناظر ، والتليفون والفراش ، واصدار الاوامر للمدرسين ، والتوقيع على الاوراق ، ووضع كارت الدعوة ، نفس الاشياء والتفاصيل الموحية ـ الدالة ـ التى سقناها تعطينا حركة الاشخاص والهيئة فى الملامح « الح على أن اشرب شيئا ، ظل الفراش واقفا حتى طلبت فنجانا من القهوة » . اعطانا الكاتب ايضا جغرافية المكان ، وليس هناك ما يدعو لتكرار المشهد والتفاصيل التى سبق ان سقناها .

وقد يتوهم المتلقى تزيدا او ترهلا ، يوحى من انسياب وطغيان الشكل الروائى للقصة ، الا انى ادعو إلى شىء من التروى ، والتأمل المتأنى للقارىء ، والناقد معا ، لأنهما سيكشفان بالضرورة ، أن كل شىء محسوب ، ومقنن ، أو محكوم ببنية متسقة متناسقة ، ومنسجمة فى توازن ، دون ما تهافت أو خلل .

« اولاد الكلب ، كانوا يعرفون الحقيقة التى فشل فى معرفتها الا منذ قليل « من قصة الحديد الخردة ص ٥٨ .

ينفتح المنسى على عوالم مختلفة ، ولا يحصر نفسه داخل اطار المكان او الزمان . والشخصية الواحدة التى يمكن ان يخدعنا بالباسها ازياء مختلفة وتحريكها فى أزمنة وامكنة مغايرة ، لكنه يمتعنا ، ويشجينا ، ويحزننا ، ويفرحنا ، ويجعلنا نتعاطف ، ونرفض ونعادى ونأخذ مواقف ايجابية ،

وفعالة ازاء الشخصيات .

عبد التواب بك ـ حكمت . دولت . حمودة . سليم بك . مرعى . سعده . عليوه . نبقه . المعلم . فى قصة « احتضار قط عجوز » يعانى عبد التواب بيه الوحدة والفراغ والخواء . حتى قبل وفاة زوجته . يكتشف مع زواج « سامية » ابنته ان الشيخوخة باغتته وان احالته على المعاش ، تدفعه لمحاولة اثبات انه لم يشخ ، وعبثا يحاول ممارسة الحب مع « دولت » فى العشرين من عمرها ، يعترف بينه وبين نفسه بأنها صفقة عقدها مع الشيطان ، لكن الزمن لا يتراجع إلى الوراء ، فحموده بلطجى ، وعاشق « لدولت » يباغته بالنصل يغمد فى صدره » . فعبد التواب » قط عجوز ، يختلف عن « عليوه الاعرج » فى قصة عصر الحديد الخرده ، يختلف عن مرعى الفلاح البسيط ، ونبقه تختلف عن « سعده » ذات الوجه الصبوح .

« تفسير النص »

يعيش عليوه « الاعرج مأساة عشقه وانتمائه » « لنبقة » المنتهكة التى يتحول لحمها فى نظره إلى « جيفة تنهشها الكلاب » ص ٦١ . . تتداخل فى رأسه الاحداث ما بين الداخل والخارج . اللحظة الاتية ، حينما يكتشف علاقة « المعلم » بها ، واللحظة الماضية تتداعى الاحداث تيارا شعوريا ، « الدكتور يقول له فى غرفة العمليات : لا تحزن ياعليوه سوف تقطع ساقك ، لكى تنقذ حياتك » ، « كان الوحيد الموعود بالسقوط فى مصيدة الالغام ص ٦١ ، « عصر الحديد والخردة » تدرك نبقة حب وانتماء « عليوه » لها ، فتشيح بوجهها عن « المعلم » .

« أدركت أنها فى حاجة ماسة إلى « عليوة » فى حاجة لان تستبدل الشوارع الموحلة والمخازن الصدئة ، والغرف المنزوية ، وأيام الرصيف المليئة بالحيرة ، وحدة المساومة ، والمعلمين السمان ، والمخبرين الخشنين ، والمهربين ، والقوادين ، كل الذين زحفوا على جسدها طويلا يرى عليوه وجه نبقة مضيئا وعينيها متألقتين ، وكانت تنظر إليه فى اشفاق ، وتمنى لو يستطيع أن ينسى وان يرحل معها بعيدا ، ولكنه كأن يدرك ، وانه مثلما حدث لساقه ، بترت « نبقه » من قبله جزءا لا يمكن تعويضه » ص ٨١ .

يتأكد المعادل الموضوعى للقارىء حينما يكشف لنا المنسى عن الدمامة ، والقبح لما يحدث من مساومات البيع من خلال المعلم ، « والناس الكبار » الذين يحركونه » ص ٨٣ ولو كان ذلك البيع لدم الشهيد الذى اعطى نفسه فداء الوطن ، ويصبح الحلم . الامل . متمثلا فى « جمعه » الصبى . الجيل الجديد . بعد الخلاص من المعلم . المتمثل فى خنق « عليوة » له . وفى قصة « الفتاة ذات الوجه الصبوح » سعده ومرعى يبيعان كل ما يملكانه لدفع نفقات الطائرة المسافرين عليها للعمل فى دول الخليج .

تم التعارف بينهما فى الطائرة . وطلب مرعى منها الزواج . اعطته وعدا . « عندما كانوا يستعدون للهبوط ، كانت « سعده » لا تزال تكرر بناء على الحاح مرعى ، اسم أمها والبلد والمركز والمحافظة ، وطريقة الوصول ، وهو يكرر وراءها ، ورغم أن نشوة الرحلة قد تبددت وكشف ضوء الفجر عن الوجوه المتعبة ، فقد تمنيا فى لحظة واحدة . أن توجد طائرة ، تحملها فى رحلة مباشرة إلى تلك البلدة الصغيرة النائمة فى حضن الجبل خلف النخيل ، حيث يتم الزواج « ص ١١٠ » الفتاة ذات الوجه الصبوح » .

وفى السطور الاخيرة من ص ١١١ يقول المنسى « توقف الاتوبيس أمام بوابة زجاجية كان المكان صغيرا ، ووجود مرعى بجانبها يعطيها الامان ، لم تحس بالرهبة أمام السكون الذى يخيم على كل شىء ، والناس الصامتين الذين يتأملونهم بلا مبالاة وربما بلا ارتياح ، وامسكت فجأة بذراع مرعى للمرة الأولى وهتفت كأنها تستنجد به ، حتيجى البلد ، فهتف مرعى بحرارة ، وربنا المعبود لا أكون جاى . . . »

يتضح لنا من المقطعين السابقين ، قدرة وبراعة ، ورهافة ، وشاعرية المنسى فى تصوير ادق المشاعر ، والخلجات النفسية ممتزجة بالمكان والزمان ، والطبيعة وحركة وملامح الشخصيات .

« نقد النص »

فى نفس القصة « الفتاة ذات الوجه الصبوح » تنتاب المحصل ، والسائق لحظات من الدفء لمجرد ابتسام « سعدة » لهما ، ويبتسم الشرطى الذى يحرس الباب الرئيسى للمطار حين مرت « سعدة » « بجانبه ص ٩١ ويسلمها « الحمال » اللفافة ويتراجع « وهو يقول فى خجل بالسلامة » ص ٩٢ ويتمنى الرجل المسئول عن قائمة الممنوعين من السفر « لو أن اسم هذه الفتاة فى القائمة » ص ٩٤ لمجرد أنه أحس بقشعريرة حين لامست اصابعها أطراف اصابعه . وحينما يرفع ضابط الجوازات رأسه » ولكن وجه الضابط يظل جامدا ، كأنه رآها فى مكان اخر قبل الآن » ص ٩٥ يكتشف الضابط أنها تحمل « عقد شغالة » فيغضب ويثور ويتساءل « تشتغلى هناك ليه ليه مش عندى » كان يريدها ويدور فى نفسه « سوف تقيم زوجته الدنيا وتقعدها عندما يعود إلى البيت ، وسوف يتسلل اليها فى الليلة الاولى من نومها فى غرفة الاولاد ، ويقص القصة كاملة فى وردية الليل التالية » ص ٩٧ .

وتقول المضيفة « لسعدة » فى الطائرة « ياه ده أنت ضحكتك حلوة قوى ، مش بتضحكى كتير ليه ؟ ص ١٠٦

يتضح لنا من المقتطفات التى اقتطفناها من سياق النص . أن الكاتب يجتهد فى خلق معادل شعورى ليثير فى نفس المتلقى أن ابتسامة ، وملاحة ، واشراقة وجه « سعدة » الصبوح . تلفت وتجذب وتشد وتخلق حالة من مشاعر مختلفة ، متباينة ازاء الشخصيات ، التى تلقاها ، خارج وداخل المطار ، والطائرة .

وصحيح اننا لا ننكر على المؤلف ، أن لا يكون العمل الفنى محاكيا للواقع ، ومطابقا له ، الا أننا نرى ، وهذا من حقنا كمتلقين وقراء او نقاد ، أنه كان ينبغى خلق حالة من الايهام بالواقع ، لا الواقع ذاته . كما نرى أنه من حقنا ايضا أن نرى أن المؤلف قد جانبه الصواب والتوفيق ، حينما رسم مجتمعا بأسره ، وكأنما اصيب بالبله ، والهوس ، والفراغ ، لا نشغاله بفتاة ، وإن كانت اجمل الجميلات ، بحيث تفقده اهتماماته ، وانشغالاته الا من التسالى أو النظرة ، أو الظفر بابتسامة أو بليلة واحدة بين أحضان هذه الفتاة .

يفقد النص من وجهة نظرى ، خاصة من أهم خصائص العمل الفنى ، الا وهى عملية الايهام بأن ما يحدث يمكن حدوثه ، وإن لم يحدث حقيقة . بمعنى التطابق للواقع والعلو عليه فى نفس الوقت .

من هذا نجد أن النص يفقد الدفء ، وحنو ، وحيوية ، ونبض المشاعر الانسانية ، الحقه ، وذلك راجع فى رأيى الى السبب الذى المحت اليه فيما سبق ، وهو انشغال واستغراق المؤلف طول الوقت كان منصبا على خلق حالة فى نفس المتلقى ، بأن تصبح « سعده » رمزا ، ومرادفا للوطن المباح . المنتهك ، والمغترب . المصاب بالقروح والجروح . الفاقد ملامح « وجهه الصبوح » .

وأنا لا أزعم أن هذه الدراسة المتواضعة ـ قد استطاعت الاحاطة أو الالمام بكل جوانب التجربة القصصية عند المنسى ، وإنما أرى أننى قدمت قليلا من كثير ، تاركا لغيرى حرية البحث والتجوال ، والتوقف والتأمل المتأنى ، استكشافا ، واستكمالا لجهدى المتواضع ◆



حول الترجمة

عبد الناصر عبد الرحيم احمد

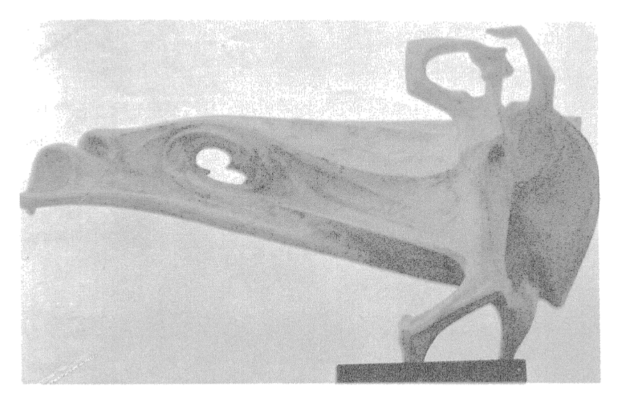
تعانى الثقافة العربية المعاصرة مشكلة متعددة النتائج ، هى مشكلة الترجمة إلى اللغة العربية ، أو بتعبير فكرى أدق التعريب ، إن الترجمة ليست فقط نقلا لأفكار ومصطلحات من اللغات الأوروبية إلى العربية ، إنها بالدرجة الأولى اكتساب نظام فكرى جديد وكامل ، نشأ فى مجتمعات غير مجتمعاتنا وهنا تكمن الاثارة الاشكالية لمسألة الترجمة ، فالمسألة هى كيف نتمثل هذا النظام الفكرى وكيف نستوعب هذا التراث . إن قضية اللغة ليست إلا وجها لقضية أوسع هى قضية نمط انتاج الوعى ، وانتاج الوعى مرتبط بدون شك بالممارسة ، بجدلية الأفكار والوقائع ، بتغير البنى الإجتماعية التقليدية وتحضيرها لمشروع النهضة والتحديث . الترجمة إذن ليست نقلا للمعارف والمعلومات من لغة إلى أخرى ، ولكنها تعبير عن علاقة نشأت تاريخيا بين بلدان متأخرة وبلدان متقدمة ، هذه العلاقة فى أغلبها ، علاقة صراع إذا تذكرنا الماضى الإستعمارى القريب ، واللغة هنا وسيلة لنقل نمط تفكير ونمط حياة . لا تنقل الترجمة معلومات من لغة إلى أخرى ، ولكنها تنقل بالأساس علاقة سياسية اجتماعية ، هذه العلاقة اما أن تهدف إلى تكريس التبعية وظهور ثقافة استلابية خاضعة للبلدان المتقدمة واما أن تكون بشيراً باقتلاع التبعية وتنمية استقلالية ثقافية غير منغلقة وغير مستلبة . الترجمة إذن بعد من أبعاد معركة شاملة ، اقتصادية وسياسية وتاريخية ، انها مسألة تحكم حاضرنا ومستقبلنا ، من حيث هى رؤية وتصور للثقافة العربية بالنسبة للثقافة الإنسانية الشاملة . كيف يمكن أن تؤدى الترجمة إلى إنتاج ونظام معرفى جديد ، بدلاً من الاقتصار على استهلاك الثقافات الأخرى أو ترديدها بشكل آلى . كيف يمكن أن ينشأ فكر عربى معاصر ، بالمعنى الدقيق للمعاصرة ، من حيث هى تفاعل مع الثقافات المعاصرة وحوار ونماء . لقد أجاب الفكر العربى فى مرحلة إزدهاره عن هذا السؤال الإشكالى ، فالترجمة التى قامت على قدم وساق فى المدن العربية الإسلامية ، كانت تشير إلى أن المفكرين العرب ، لا ينقلون معارف وعلوم الآخرين ، بقدر ما يتمثلون نظاماً فكرياً كاملاً فى تلك المجتمعات ويضيفون على ذلك التراث أدرك المترجمون العرب الأوائل هدفهم وساروا نحوه فى خط مستقيم . لم تكن الترجمة تعنى لديهم نقل الفكر الاغريقى مثلا إلى العربية ، بقدر ما كانت تمثلا وحواراً لذلك التراث على ضوء المعطيات التاريخية الجديدة لعصرهم : هكذا نجد الإهتمام العربى بأرسطو . فقد ترجموا جميع مؤلفاته حتى تلك التى يشك فى نسبتها إليه ، ولم يكتفوا بتلك الترجمات بل أضافوا عليها الحواشى والشروح . لم تكن الترجمة نقلاً آلياً للأفكار من لغة إلى أخرى ، بقدر ما كانت تمثلاً لأفكار أرسطو وحواراً لأفكاره . إن أرسطو ليس فيلسوفاً من جملة فلاسفة اغريق . إنه علم كامل ونظام فكرى . أرسطو هو عقل الاغريق وقد وصل إلى قمته العظمى ، بعد أرسطو كان الانهيار ، مثل ارسطو عقل الاغريق وهو يبلغ نهاية مطافه وقد أدرك المفكرون العرب ذلك فتابعوا المسيرة الفكرية من حيث انتهى أرسطو ، وبذلك شقوا للفكر الإنسانى طرقاً جديدة وأهدافاً أخرى للمعرفة غير تلك التى وقف عندها الإغريق . لم يقم المترجمون العرب الأوائل بترجمة كلمات ومصطلحات إلى العربية ، بل نقلوا أو بالأصح أنتجوا نظاماً فكرياً جديداً ان الكلمات اليونانية اكتسبت لديهم معانى فكرية جديدة هكذا نجد أنهم عندما ترجموا (أوسيا) الاغريقية بجوهر و (نيس) بطبيعة و (نوس) بعقل و (انىدوس) بمثال و (ارخه) بمبدأ ، وغيرها بما اعتقدوا أنه يقابلها ، لم ينقلوا لم يترجموا ، بل عربوا أى شقوا الطريق إلى خط فكرى غير الفكر الاغريقى وإن كان ينطلق منه . إن تلك الكلمات الاغريقية متعددة المعانى والدلالات ، وقد كان التعريب اقتطاعاً وقطيعة مع تلك المعانى . ان نقل الكلمة من منظور إلى آخر يجعل منها نسخة جديدة قابلة لأن تأخذ معانى ودلالات مبتكرة .

إن كلمة (ارخة) على سبيل المثال ، يمكن أن تأخذ المعانى التالية التى بسطها هيدجر فيما بعد ، ، حيث يرى أن لها فى لسان تلك المرحلة مدلولين : الأول ، من حيث أن شيئاً ما ينطلق وينبثق ، الثانى الينبوع من حيث أنه يهيمن على كل ما يصدر عنه . وأقرب كلمة عربية إليها هى كلمة « أصل » . وقد آثر المترجم العربى أداءها بكلمة [مبدأ] التى تعنى ما يبدأ به حيث يصبح ما يلى معقولاً سواء كانت نقطة الابتداء موجوداً متحققاً أو مبدأ مجرداً كالسبب والمقولة فيما يرى ابن رشد ، وقد حذا المترجمون اللاتينيون فى عصر النهضة الأوروبية حذوا لمترجم العربى هكذا نرى الفكر العربى فى عصر إزدهاره لم يقم بترجمة أجزاء مبعثرة من الفكر الأغريقى ، بل قام بتمثل نظام فكرى كامل . ولم يكن دور العرب يقتصر على الترجمة وحفظ ذلك التراث الاغريقى فحسب بل كان دورهم فى ذلك الفكر الجديد الذين استطاعوا انتاجه من خلال تمثلهم للفكر الاغريقى ، لقد ألف العرب بين مسارين فكريين الفكر الإغريقى والفكر العربى الإسلامى

البحث عن ملامح

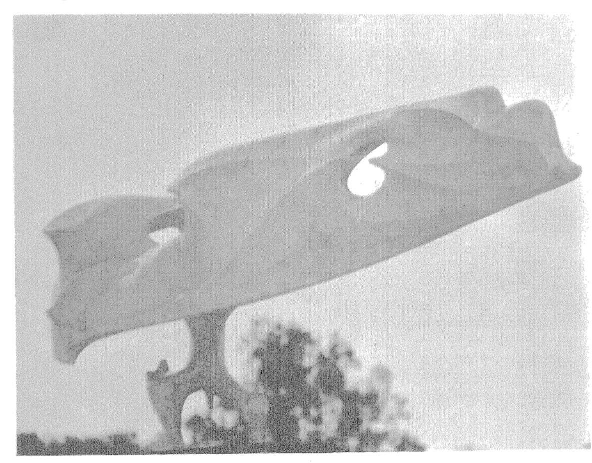
تمثال زرقاء اليمامة (لقطة جانبية)
للفنان عبد الهادى الوشاحى

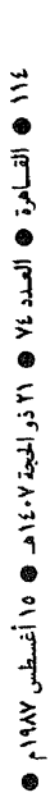




تمثال زرقاء اليمامة (لقطة من الأمام)

تمثال زرقاء اليمامة (لقطة من الخلف)





تمثال (مدينة بلا قلب)
للفنان زادكن



التمثال الاغريقى نصر ساموتراس



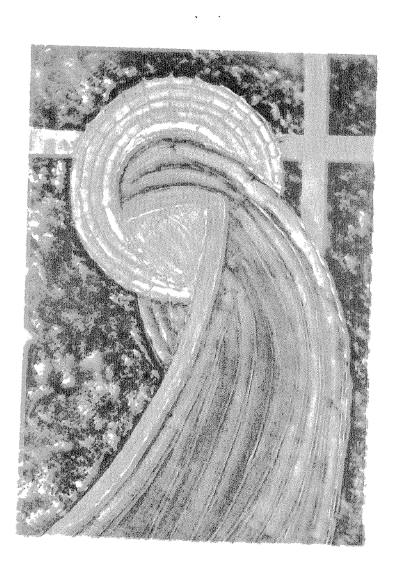
الفنان اللبنانى عبد اللطيف البارودى
ولوحة المحبة

الفنان اللبنانى عبد اللطيف البارودى واحد من جماعة فنية أطلقت على نفسها تسمية « جماعة العشرة » منذ فترة ، جماعة تحاول ربط التراث القديم بالمنجزات الفنية الآنية .

وعبد اللطيف البارودى فنان تعبيرى ، يعتمد على فطريته وعفويته ، ويرتبط أشد الارتباط بالايحاءات الأدبية ، ويلجأ إلى البناء السهل مستفيداً من خبرته فى الديكور المسرحى ، فالعتمة لديه تتخذ مستويات عدة ؛ لتؤكد ملحمية أعماله ، والانسان فى لوحاته ، طفل كان أو محارب أو أم ، إنما هوَ جاهز للتعبير فى كل الحالات .

ولوحة « المحبة » نموذج تجسيدى لأسلوب الفنان ، فاللوحة تبدأ بهالة تعلو قمة شكل تجريدى يشبه الانسان ، والهالة نفسها أشبه بشرنقة دائرية تلتهم الشكل التجريدى ، أما الخلفية فهى أقرب إلى زجاج نافذة كبيرة الحجم ، وقد اعتمد الفنان على الخطوط اللينة فى شكل الهالة والانسان ، بعكس اعتماده على الخطوط الحادة فى الخلفية ؛ إن اللوحة بشكل عام تكاد تنطق بكلمات جبران :

المحبة لا تعطى إلا ذاتها
المحب لا تأخذ إلا لذاتها
لا تملك المحبة شيئا
ولا تريد أن أحداً يملكها
لأن المحبة مكتفية بالمحبة



الفنان المصرى محمد قطب
والبحث عن الجمال فى الصحراء

الفنان المصرى محمد قطب إبراهيم (من مواليد أسيوط عام ١٩٣٤م) تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ـ قسم التصوير عام ١٩٥٧ .

واللوحة المنشورة للفنان تمثل أخريات رسومه الزيتية ، حيث يولى أغلفة الكتب والمجلات والرسوم المصاحبة للأعمال الأدبية اهتمامه الأعظم ، ... واللوحة المقدمة له مقسمة إلى جزئين :

الجزء الأمامى ، وبه العنصر الرئيسى ، وهى فتاة أو سيدة شامخة من صحراء مصر ، اهتم الفنان بإبراز كافة التفاصيل الثانوية والزخارف وأدق الخصوصيات والملامح البيئية ، بدءاً من زخارف العباءة ، منتهيا بالنمنمات على الحلى التى ترتديها فى الرقبة ، والمحمولة بين كفىّ اليدين .

الجزء الثانى ، وهو الخلفية ، وقد قسمها الفنان إلى عدة مستطيلات أفقية ، تعلو بعضها البعض ، تماماً كما كان يفعل الفنان المصرى القديم ، وفى كل مستطيل وضع الفنان مجموعة تشكيلات لحالات العمل الدؤوب والسعى فى التجارة والزراعة والصناعة ، ولم ينس الفنان التأكيد على استخدام الوحدات المصرية الصرفة فى شتى عصورها المختلفة ، كما استخدم النخيل المصرى كوحدة زخرفية .

أهم ما يميز اللوحة ، التباين الواضح بين الألوان القاتمة فى العنصر الرئيسى ، والتى تشع منها مناطق الضوء بألوانها الصافية الرائقة ، إلى جانب ألوان الخلفية الفاتحة كأنها ستارة وضعت خلف العنصر الرئيسى لا براز مفاتنه .

